

الشعر  
المعاصر  
نماذج وقضايا

الله سلطان  
وله ما في السموات السبع  
الله سلطان  
وله ما في السموات السبع



حوارات مع

محمد بنیس  
طاهر أبو فاشا

أربعون شاعراً مصرياً وعربياً

عدد  
خاص

سبتمبر  
أكتوبر  
١٩٨٩

٥٦





أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

كَلْمَاتٍ قَيْمِيَّةً  
عَبْرَتْ بِهَا الرُّؤْيَا

كلما أسلحت الرؤيا صاحت العبارة

خط للفنان : عصاد حليم

أدب ونقد

شهریہ یصدرہ حزب  
الجمع وطنی التقدمی الوحدوی

السنة السادسة - سبتمبر/أكتوبر ١٩٨٩  
 رئيس مجلس الإدارة  
**لطفة واكيد**  
 رئيس التحرير  
**فريدة النقاش**

د. الطاهر أحد مكى  
د. أمينة رشيد  
صلاح عيسى  
د. عبد العظيم أنور  
د. عبد الحسن طه بدر  
د. طيبة الزيارات  
ملك عبد العزيز  
سكرتير التحرير

حـلـمـى سـالـمـى  
مـعـلـى التـرـيـبـى  
إـبـراهـيم أـصـلـانـى  
دـ. سـيد الـبـحـرـاـوى  
كـمـال رـمـزـى  
مـحـمـد روـمـى شـ

— □ من كتاب العدد □ —

د . يعني العبد ، ناقدة لبنانية ، صدرت لها العديد من الأعمال النقدية ، أهمها : الرواى : الموقع والشكل - في القول الشعري .

د. أحمد يوسف ، مدرس بكلية آداب بها ، ونادى صدرت له مؤخرا دراسة : النقد في التراث العربي .  
وليد مهير ، شاعر ، صدرت له دواوين : الليل أحضر في  
اللumen - الرعوى - قصائد للعيد العيد .

د . مصطفى عبد الغنى ، صحفى بالأهرام ، حصل مؤخرًا على الدكتوراه من جامعة عن شمس ببحث حول عبد الناصر والشغافين .

رلعت سلام ، شاعر ، صدر له : إشرافات - وردة  
الغورضى الجميلة - المسرح الشعري العربى - وترجمات  
لبوشكين وليمونوف ومايا كوفسكي .

تصميم الغلاف للفنان : يوسف شاكر

## □ في هذا العدد □

٥	إتحادى : هل نحرو على النباعى ، هل نحرو على الفرج ؟ ..... فريدة النقاش
١٢	دراسات : المسألة الشعرية ..... د . بني العبد
١٩	نقد الشعر : دراسة فى النهج ..... د . أحمد يوسف على
٣٩	قراءة فى أربعة أصوات شعرية من جيل الرمادة ..... وليد مطر
٦١	أغنية فارس قدم بين الحرون والتورة ..... د . مصطفى عبد الغنى
٧٤	الثابت والمحول لأدوات (نظرة تقدمة منهجية) ..... رفعت سلام

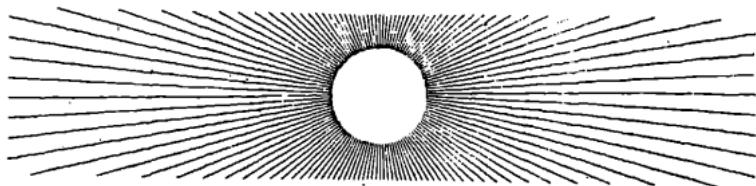
## ■ ملف القصائد ■

٨٧	— هذه القصائد ، هؤلاء الشعراء ..... التعبير
٩١	— بردية ..... عبد صالح
٩٤	— تذكريات ..... رشدى العامل
٩٧	— برج السرطان ..... عبد الرحمن عبد المولى
١٠٢	— يتألم ..... نادر ناشر
١٠٤	— حديث الورد ..... محمد بدوى
١٠٧	— مأرئين الكتابة ..... رضا كرم
١١٠	— أمير الملاع ..... محمد القيسى
١١٥	— الوقوف على عيوب الكاهنة ..... إدريس عصى
١٢٠	— بوحية صفرى ..... أمير تاج السر
١٢٢	— ارتقى إلى ..... رضا العروى
١٢٦	— معروفات فى النزوع ..... إيان مرصال
١٣٠	— الطرقات ..... محمد الأنصى
١٣٤	— ست قصائد ..... سيف الرحمى
١٣٨	— الإخلاص ..... عصام أبو زيد
١٤٠	— معدانية النار ..... عزمى عبد الوهاب
١٤٣	— الملمس بسيطة ..... حلمى سالم
١٤٩	— عندما تضحك نجوم الجرة ..... عبد السنوار سليم
١٥٣	— الروحة ..... عبد الرحيم الماسخ
١٥٥	— توبعات الوحنة على مقام البرحال ..... حسن خضر
١٥٩	— ملهم بعد ..... أولاد أحد
١٦٢	— القاهرة / شفاء ..... ابراهيم داود
١٦٦	— حجريات ..... لطفي مطاوع
١٦٩	— عيده المصرى ..... عيادة للبكاء

- ١٧١ عبد الفتاح شهاب الدين ..... — الموعظة قبل صعود الجبل .....  
 ١٧٣ سمير عبد الباق ..... — مطر .....  
 ١٧٥ شير درويش ..... — موسيقي لعيتها ، خريف لعيتها .....  
 ١٨٣ رفعت سلام ..... — أشياء صغيرة تزئنني ل .....  
 ١٨٩ محمد البرغوث ..... — كلمة بخلل التشيد .....  
 ١٩٥ خالد الصاعيل ..... — سلام يا وطن .....  
 ١٩٧ عبد السنار محمود ..... — صفحة مطوية من دفتر التحقيق .....  
 ٢٠٠ هشام قشطة ..... — تلك القصيدة .....  
 ٢٠٤ عزت عامر ..... — الحجر الصغير .....  
 ٢٠٧ مصطفى عبد الجبار سليم ..... — وقتة بين الأخضر واليابس .....  
 ٢٠٩ خالد عبد المنعم ..... — الدخول في ذاكرة الراح .....  
 ٢١٢ شيندي السعيد ..... — كان الخطاب للشعر .....  
 ٢١٦ ابراهيم ..... — سهر عرض .....  
 ٢١٩ سليم الفيل ..... — الانتظار .....  
 ٢٢١ نعيم صبرى ..... — حديث البحر .....  
 ٢٢٤ ماهر حسن ..... — أخيراً أتيت .....  
 ٢٢٨ مصطفى عباده ..... — الصرور .....  
 ٢٣٥ محمد موسى ..... — هجمت مساحات الفراش .....  
 ٢٣٧ محمد الفيوري ..... — إنها مصر .....  
 ٢٤١ □ أصوات جديدة : أحمد أبو زيد ، ولنجة المرأة (ثلاث قصائد) ..... ح - س .....  
 ٢٥١ □ حوار مع محمد بيبيس : سؤال الحداثة ..... سهام ابو منى .....  
 ٢٥٩ □ آخر حوار مع طاهر أبو فاشا صاحب الليل ..... أحد جودة .....
- 

□ الحياة الثقافية □

- ٢٦٩ عز الدين نجيب ..... — النار والرماد : حصاد موسم ساخن للفنون التشكيلية .....  
 ٢٨١ أحمد يوسف ..... — رسالة موسكو : الجائزة للإنسانية .....  
 ٢٨٧ سليمان شفق ..... — تليفزيون : الكهف والرهم والحب .....  
 ٢٨٩ بشير السباعي ..... — رد على رد : تعليقات موجزة على اعتمادات غاضبة .....  
 ٣٠٤ ..... — مناقشات : أوهام التطبيع التقديمي .....  
 ..... — مجدى الطيب .....  
 ..... — أغنية : عبد الوهاب ومن غير له .....  
 ..... — كلام مثقفين : صمت الأستاذ أبياطة .....
-



## افتتاحية

# هل نجرو على التباهي / هل نجرو على الفرح ؟

## فريدة النقاش

هذه واحدة من أصعب إفتتاحيات «أدب ونقد» استغرقت كتابتها أيامًا قلقة كت فيها أسرة حى وعربي الشخصية معظم الشعراء الذين يضم هذا العدد أعمالاً لهم ، وحرق أيام هذه الجلوة التي تخلقت بيني وبين عدد ليس قليل من القصائد ، وجهودي الخلصة لكت أحب هذه القصائد أولاً قبل أن أبدأ في استخلاص سمات مشركة لإنتاج شعراء الثانيات وهو مشروع قديم لدىي ومؤجل طالما حتى على المazar الشاعر الصديق أحد الشهاري .

هل هو مأزق الحالة مرة أخرى ؟

ربما ، وربما كان الأصح أن هذا الجيل لم يفتح لنا بعد أفضل أعماله ، وأن عدتنا هذا هو مجرد مفتاح سيكون من الظلم أن نعتبر شعراء الثانيات أن تقييمهم على أساسه . وإن كان من حقهم علينا أن نجد أعمالهم ميرًا لها ، وأن نقر لهم بعدها كما ندعونا الذكرورة يعني العيد ، وأن ننسى لاكتشافهم إكتشافاً حقيقياً لنكر طوق العزلة الذي يقف حاللاً بينهم وبين جهور أوسع من الملحقين . وقد تكانت عوامل قاسية في صنع هذا الطريق . هي نفس العوامل التي تحول بين الشعب وبين أي لقافة جادة وجديدة .

وما أظن أن الشعراء راضيون بهذه العزلة مطئتون إلى هذا المنفي الذي يقرن فيه حلقات مملقة دون إخبار جدى لإمكانية التواصل . ذلك التواصل الإنساني مع العالم الذي طالما سمي إليه . أرجون وهو يخوض تجربة الجديدة .

ومنذ زمن طويل تراودني فكرة مزداتها أن إسغراق الشعر الجديد في ذاته هو ناج هذه العزلة ، وأنه ما أن ينور له وبشكل منظم فهو واسع متزايد إلا ويطلب على كل صورياته الشكلية ويصل أدوانه مستعيناً من الاستجابات المباشرة لجمهوره ; جنباً إلى جنب المتابعة النقدية المثابرة المخونة والتي لم يحظ بها هذا الشعر حتى الآن وعليها أن نعرف بقصورنا في هذه المهمة ..

ليست قليلة في هذا الشعر تلك الصور التي لا يجد لها تبريراً جائلاً سوى في ترق الشاعر إلى الكشف عن مهارات تكيلية ولعمري تعينه على خلق صور خالية من المعنى وبالتأمل من الحياة ، عاجزة عن تحريك وجذان المثلقي معلقة على ذاتها قد تلفت النظر بغيرها وتصدم ، لكنها لا تغلق قرة الإيماء والإلهام لأنها ببساطة خالية من الروح ، عاجزة عن تقديم انعكاس حي للواقع « فالواقعية وحالها تدع صوراً وفقاً لقانون الضرورة والاحتياط بحيث تبدي عملية الإنعكاس وإعادة التركيب صادقة موضوعياً على خاتمة الوجودان المشترك وخلق هذا التواصل » .

وليس أدل على حالة الفقر الشالية في بعض هذا الاتجاه من أن الصبر السائد والغالب فيه هو ضمير المفرد المتكلم الذي لا يهمنا تفاصيل كثيراً بالمقابل شعراء الثنائيات إلى الملحمة سرعاً بعد أن استبد بهم الغباء، وقطعوا وشانجهم بالكلاميسكيات ، إذ يفضلون أن يقرؤوا بعضهم بعضاً .

إن هذا الصوت المفرد لا يساعد كثيراً على إغتسال العمل الفني رغم أنه لا يشك في قدر على إعطائنا قصائد هليلة وخطابات مشحونة وبعض أبيات أصلية ... وبوجه خاتمة شحيحة تجعل قراءة عدنا هذا متعة جمالية عالية .

وبوسعنا أيضاً أن نكتشف حالة من الانقسام في الجسد والتجهيز حوله ، بينما يخلق الذرع من صعوبات الحياة وأختاراتها مناطق سوداء موحلة وحزناً عميقاً وهلماً دائماً من الطعام الملاجة .

ولشعر الثنائيات مصادره الفنية من التاريخ والأساطير والدين والثقافة الشخصية والتجارب الذاتية المريرة ، ومن مفرداته المتكررة : البحر والثار والجدران . ومن جهوده هذه دأب على اكتشاف المناطق الجديدة والفتح بعض من المسكون عنه في العلاقات الاجتماعية والأسانية حيث يتحول القلق الاجتماعي إلى فلق وجودي يرتبط بترابع اليقين المرمع ، وقد تأجلت الفورة ... وأصبح كل ما يقترب بها مرشحاً للسقوط في الدعاية فتحولت إلى ورد وبرق ومروج وخيول وأمه طريلة .

كذلك يرسنا أن نلمح تشكيل عملية باللغة التعقيد والكتافة للسيطرة على الواقع مشتت والآسماء بقلقه ، وإعادة ترتيب شظاياه في اهفاع داخلي - أساساً - للصور ، يتضم في كل حالة طبعاً للخصائص الذاتية للشاعر وأدواته .

يعهد الشاعر الجديد إكتشاف العادي والشائع ويرد له حقائقه وطراجه الأولى وهو يصح ضمبياً على كل تزوير . وكل تزوير هو قرين الروح العجارية الاستهلاكية التي تغركها شهرة

الذلك ، وهو بذلك يعوقر على قوة أخلاقية كاملة ، قوة تصله بالعالم الجديد المرجو الذي تخسيء  
لرواه تخت تراب كثيف .. وتقاوم التراب ..

\* \* \*

هل شعراء المئانيات كما تقدم لهم هذه القصائد هم شعراء إيجابيون ؟  
أعرف بهذا أن الشعراء سوف ينزعجون من هذا السؤال ، لأن هذه الكلمة « إيجابي » ظلت  
مقرولة في ساحة النقد وزرمن طويل بما هو جامد وشعاعي وخطائي ، حتى إن جماعة « إضاءة »  
أو شعراء السبعينيات قد أدخلوا — وهو يملئون انقاضهم لهذه المدرسة بصوت خافت وبصيغون  
يقدمهم لها — أخذدوا يحيطون عما أسموه « بالقصيدة الحقة » المتحررة من كل شرط مسبق وكائناً  
إيجابية الفن هي قيد وليس أفقاً مفتوحاً بلا حدود ...

أما الإجابة على السؤال فهي : نعم شعراء المئانيات إيجابيون ، ولكن بالمعنى الذي  
يختلفونه بالضبط ، أى بالمعنى الاختزالى الذى يضعهم أقرب ما يكون إلى المحمود والشاعر رغم  
صياغتهم ..

ولى ظنى أن هذا الاختزال هو نتيجة طبيعية لصراع محتمم في داخلهم وفي ساحة الشعر  
معا ، بين مواقفهم وانتمائهم الطبقي للكادحين بعامة من جهة أو بين سلطة المذاته الشكلية التي  
كيلتهم من جهة أخرى .

هذا بينما تنظر الواقعية الاشتراكية من هؤلاء الشعراء تحديداً أن يطوروا فيها وهج روحهم  
وقلقهم المبدع وأن يطوروها بعد أن ثبّتت أفضل غاذجها أنها تنسع لما هو نفسي وخيالي ، وما  
يعمل في الواقع واللاوعي ، بخلال الطبيعة وتقطيباتها وأسوارها وبجهة اكتشاف هذه الأسرار ،  
وقد تلقى مثل هذا الشعر المزوج على نحو عظيم حين كانت الفلسفية الفلسفية لمبدعيه واضحة  
وموقفهم من الحياة تقدماً مثلكما كان حال نظام حكمت وأراجون ونيرودا وإيلوار وبريلكت  
ومحمد درويش وسيح القاسم وتولوك زيد .. ويدر شاكر السياب وآخرين ..

وان الفلسفية الفلسفية لفالالية مبدعينا واضحة و موقفهم من الحياة تقدمي .. ولكن يبقى  
مسألة قائمة بين هذه الحالة ومارستها ، بين الفكر الواقع ، وهي مسألة ما زالت قائمة بقوتها في  
فالالية هذا الانفاج الشعري لأن التخلص من قيضة الفلسفة المتأللة بتصورها المختلفة ليس عملية إرادية  
فقط ، ولكن لها جانبها المرضوعي الذى يرتبط بالتطورات فى الواقع الحياة وعى نفوذ القرى  
الاجتماعية حاملة الفلاقة الجديدة والفكر الجديد .

\* \* \*

ان تطور الشعر الجديد بالأكاليلات الشابة المتولدة له ، وبالموهاب الجديدة التي تقدم الى  
ساحه بالتنظيم سيظل مرتبها أيضاً محل عدد من المسائل النظرية في الفكر الجديد كله ، هذا الفكر  
الذى يواجه كل أشكال المصار العمل والدعائى وهو حصار لم ينج منه الشعراء . والمسألة الرئيسية

نظرياً هي في ظني ضرورة تخلص النظرة المادية للعالم من التشوهات المثالية بكل تعبّتها ، وهو ماسوف يعني على صعيد الممارسة العملية – بما فيها كتابة الشعر – إسقاط كل الأوهام . وأقول ذلك لأنّ بعضها من هذه الأوهام تقدّم بين الشعراً الجديد وبين الواقعية .

وأول هذه الأوهام هو الخلط بين مفهوم الفرد الداخلي لكل ميدعٍ أصيل والمفهوم المثالي عن «الإلام» في العملية الإبداعية تترك الذاتية خصائصها على العالم الموضوعي فيتحقق تفرد كل شاعر في لغته ومعاجلته وتركيباته ؛ إذن فقول الواقعية بموضوعية الفن لا يتطابق بحال مع إلغاء ذاتية الفنان كما أن ذاتية الفنان ليست تماماً مثالية وإنما هي ممارسة واجهناً .

«إن الفعل الإبداعي ، الموجه حلّ مهمات مطروحة موضوعياً وقيمة إجتماعية ، إنما يتحقق ، في الوقت ذاته ، في صورة عملية تحقيق للذات ، تستجيب للمعطيات الداخلية العميقـة (الرسالة) . وفي مجرى الإبداع يجري عادة حشد لإمكانيات داخلية (الخيال ، الذاكرة) ، لم يكن وجودها يخطر ببال المرء . ولذا فإنه بنتيجة الفعل الإبداعي ، يعرف شيئاً جديداً ليس فقط عن العالم الخارجي ، بل وعن ذاته أيضاً ..»

هذا بعض من تعريف المجمـع الفلسفـي المختص للإبداع الذي يواصل قائلـاً في نقد المثالية «وغالباً ما يأتي الإبداع أشبه بولادة المرء من جديد ، بكل ما يرافـق ذلك من أوتجـاع وأفـراح (الوحـي الإبداعـي) ، وتألـغـ النظريـات المـثالـية في هذا المـاحـابـ من الإبداعـ ، فتصورـ الكـشـفـ الإـبدـاعـ حـلوـاـ مـعـالـ ، (الأـلوـهـ ، المـطـلقـ ، الإـزادـ الـكـوـنـيـ) فيـ الـإـنـسـانـ ، أوـ اـسـيقـاظـ لـقوـاهـ الـفـقـيـةـ الـلاـشـعـوريـ ، ولـذا فـليسـ مـنـ الـمـسـعـرـ أنـ مـعـظـمـ الـمـذاـهـبـ الـمـثـالـيـةـ تـرىـ أنـ الشـرـطـ الرـئـيـسيـ لـلـإـبدـاعـ هوـ حـالـةـ الـفـرـدـ السـلـيـةـ الـانـقـعـالـيـةـ ، وـإـصـافـةـ لـنـداءـ الـقـوىـ الـفـيـيـةـ ...ـ آخـرـ ..ـ هـذـاـ الـنـاءـ الـذـىـ طـرـحـ الـنظـيـةـ الـوـاقـعـيـةـ فـالـفـنـ أـرـضاـ وـتـجـهـةـ مـنـ عـلـيـاءـ التـحـلـيقـ الـانـقـعـالـيـ الـنـاطـقـ الـنـاطـقـ الـوـالـدـ الـرـسـالـةـ الـوـالـدـ .ـ

أما النظرة المادية للإبداع فترأه على النحو التالي : «توتر شديد ، فلحظة الكشف الإبداعي تأتي بعد اشتغال منظم ودائب بالشكلة ، لا يختلف من حيث المبدأ عن سائر ألوان العمل الخططي » .

العمل الإبداعي إذن في نظر المادية أي الواقعية هو انجـاحـ ، عملية انتـاجـ ، مثل سائر أنشـطةـ الإنسانـ حـشـدـ فيهاـ العـقـلـ والـجـدـانـ والـيدـانـ «ـ ويـكـنـ القـولـ أنـ الشـرـطـ الأـكـيدـ لـلـإـبدـاعـ هوـ تـكـدـيسـ معـينـ لـلـاخـفـاقـاتـ الـإـبدـاعـيـةـ ، وـأـنـ الشـيـءـ الرـئـيـسيـ فـيـهـ هوـ التـحلـيلـ الـقـدـىـ لـهـذـهـ الـاخـفـاقـاتـ .ـ فـيـهـ تـسـبـعـ الـتصـورـاتـ وـالـأـسـالـيـبـ غـيرـ الـبـحـرةـ » .

واذا توافقنا قليلاً أمام تعبير التصورات والأساليـبـ غـيرـ الـبـحـرةـ هذا ، فسوف نجد أنـ المـيدـعـ حينـ يـقـمـ بـالـاضـافـةـ وـالـاسـتـيـعـادـ عـيـرـ مـلـهـ مـنـ الـنظـرـةـ الـقـدـيـةـ لـعـملـهـ لـأـتـوقـفـ فـحـسبـ عـندـمـاـ يـوـفرـ لهـ هـذـاـ الـعـملـ الـأـسـاقـ وـالـكـامـلـ فـيـ عـلـاقـاتـ الـدـاخـلـيـةـ وـيـعـقـظـ لـهـ اـيـقـاعـاتـ مـيـسـجـمـةـ ، وـأـنـاـ هـيـشـدـ أـيـضاـ وـقـيـ ذاتـ الـوقـتـ خـلـقـ ذلكـ .ـ التـواـصـلـ مـعـ جـهـورـ الـلـقـنـيـنـ عـيـرـ التـصـورـاتـ وـالـأـسـالـيـبـ الـتـيـ تـبـعـ منـ أـعـقـمـ الـأـعـماـقـ مـاهـرـ مشـرـكـ ، وـعـلـىـ أـسـاسـ هـذـاـ الـمـشـرـكـ الـذـيـ يـخـاطـهـ الـفـنـانـ عـلـىـ أـصـعـدةـ مـيـاهـةـ تـعـدـدـ

بحدى خصوصية عمله يكون بوسعه أن يبلغ رسالته تلك التي كانت كافية في صلب الخطاب الأولي لعمله والتي تتحدد وفي موقعه الاجتماعي و اختياراته الفكرية وثقافته بما فيها معرفته بالتراث و موقفه منه ... اخ.

و ما من عمل فى كبير قادر على البقاء عبر ثقليات الزمن الا وكان محظيا بهذه الرسالة .  
لذا فإن قول بعض المحدثين بتحرر الشاعر من كل ما هو مسيقى والبدء دائماً من نقطة الصفر فصلاً عن أنه على الصعيد الواقعي غير صحيح لأن الإبداع ليس خطوة إنشاق مجده المصدر إلا في قول المحدثين ، فإنه يفتقر عالم الفنان إقاضاً معمداً ويقتصر على ذاته الحالمة وينزع عنه « الفاعلية العملية المادفة » .

ولابد أن توقف قليلاً أمام مفهوم « الفاعلية العملية المادفة » أى وظيفة الفن التي تشتبك من تغور كثيرة مع الأخلاق والسياسة مع إيمان تغور عليه خصوصية الفن ، وهو أنه يؤدى وظيفته تلك جائياً بعملية الخلق وإعادة الخلق الدائمة للمثل الأعلى ، وليس هناك فن حقيقي دون مثل أعلى ، حتى في أكثر الفنون تميزاً ، وهي الموسيقى ، ثمة مثل أعلى في هذا التأغم الشامل والاسجام الداخل العميق الذي تختلف الموسيقى الطقطمية بكلية الحركة والجيشان الداخلي فيها وتصعدوها الموارد إلى ذرى الانساق الكامل بين الإنسان والطبيعة ، الإنسان الذي يرتقي بالطبيعة وخلق من جدل عناصرها وعده وبني مثاله الذي يظل في حركة تغير دائمة .

الجمالي ليس حالة مستقلة عن المجتمع ، مع الأفكار الذي يتفق عليه الجميع وهو أن للفن وللتفكير في مظومة البنية القومية للمجتمع استقلالاً نسبياً عن القاعدة المادية أى الاقتصاد ، ولكن الفنانين بالجمال الحالص يسقطون هذه النسبة في الطريق ويقتربون من أرض المثالية رغم تقدّم ها ليشكل المثل الأعلى الجمال في وعي الفنان متغولاً - بطرقة - عن صراعات المجتمع وعن المثل العليا فيه والتي تحملها طبقة أو طبقات ذات مصلحة في التغيير للأفضل .. سواء كانت هذه المثل العليا جيّبة أو ظاهرة . والفن الواقعي يستطع وحده وأنه وأقوى أى صادق موضوعياً أن يكشف عن الجيني ويُثبّت فيه روحًا اجتماعية بإعادة تشكيله ، حيث يقوم الفن في هذه الحالة بدوره للilibم وأخوض في حياة الطبقات الصاعدة تاريخياً .

إن الفنان الواقعي الصادق موضوعياً يستطيع وحده أن يحرر الجمال من براثن التجارة والوحشية والتكالب الذي يهلكه الفئران على أرض الملكية الخاصة ليد هذا الجمال في الواقع الجديد مكتسباً خصالمه الجوهيرية للحصب إلى الناس والطبقات صاحبة المصلحة ، وإنما هؤلاء الذين تعارض مصالحهم الاجتماعية مع المثل الجديدة ، لأن الجمال - الحرر - يوصله أن يدفعهم بقوته الهائلة لإعادة النظر في شعور الأفق الإنساني الذي شكله الملكية الخاصة بتأليتها وتوجهها . وإن مثل هذا الجمال ليكشف على نحو ساطع زيف المثل العليا التي ارتبطت بالذكك ، الذي هو قيد على الفتح الإنساني ، قيد إيكشنه فلاستة وفابرو التبرير العظام واصطدموا به ليكتسروا الياب واسعاً أمام مثل الأفعراركة وأهدافها .

سوف يبقى ان هذا الجيل لم يستوعب بعد — حكم سنه — الورقة الثقافية المترفة بحيث تتفاعل معها حساسية ومواهبه ليستجيب بأفضل صورة لطلبات حياتها وعصرنا . وهو مرض لأن يفعل ذلك في مسقبل الأيام حين يخلص في الجرية والثقافة من بقايا الرغبة المتأللة ، ويهب كل طاقاته الإبداعية لإعادة اكتشاف الواقع والتغلب فيه وخلقه مجدداً في الشعر ، حتى يكون هذا الشعر قادرًا بجدارة على أن يلعب دوره في حياتنا الجديدة ، فيستجيب لأنعم الحالات الروحية للقوى الاجتماعية الناهضة والتي تدق الأدوار بقمة الآن ، وبخلق نضالها إمكانيات بلا حد لولادة جماليات جديدة تحمل سماعها وطابع أشراقها ومتلها العليا وإنسانيتها الجديدة التي يझو بها الشعر الجديد .

وفي ظني أن الالتحام الواقعي بين الشعر الجديد وهذه القرى ، هو أحد الشروط الجوهرية للصدق الموضوعي الذي سيكون كفلاً بزلازلة الأسوار بالتشيد .

يقول ماركس في الإيديولوجية الثانية :

« إن مسألة ما إذا كان يمكن أن تسبب حقيقة موضوعية إلى الفكر البشري ليست مسألة نظرية بل عملية ، فالإنسان يجب أن يثبت في الممارسة حقيقة فكره ، يعنى واقعية هذا الفكر وقوته في هذا العالم وفي هذا العصر. إن المجال بشأن واقعة أولاً واقعية فكر منعزل عن الممارسة مسألة مدرسية صرفة » .

وما عاد يكفي السحاب  
لكن نكتب الشعر ..

ويستحيل أن تظل كل الصراعات الكبرى في واقعنا وفي عصرنا دائرة في داخل الدات  
الشاعرة مهما يكن عمقها وجهاها وغنى مشاعرها وخيمها ..

إن «الاتصال» لأجل دلقل لاستمد قدرتها على البقاء والتأثير المتعدد في حياتها وأذواق أجيال متالية من الملتحقين لأنها فحسب قصيدة سياسية تطلق من موقف واضح ومبدئي من الصراع العربي الصهيوني ، فهناك قصائد كثيرة تطلق من ذات الموقف ، ولا لأنها تهضم على بناء ملحمي يضفر الإيقاع بالأساطير وبالتراث الشعري حيث تتدخل المستويات وتولد ما لا نهاية له من المعانى ، وإنما لأن «الاتصال» هي إضافة لكل هذا تطوري على وعي عميق بالاتجاهات الرئيسية للعصر وتشكل معها حيث تقدم الشعوب مدبعة أسلوب شتى للدفاع عن حقوقها في مواجهة الطغيان والظلم .. فـ مواجهة الامبرالية والاستغلال .. بالرغم من العثرات المؤقتة هنا وهناك .

وبالرغم من كل ذلك فإن الشعر الجديد — في أفضل مذاقه وأكثراها تكاملاً — جبا إلى جنب مع القصة القصيرة والرواية والكتابات النقدية والسينما الجديدة ، توسم بمجدار الثقافة ناهضة جديدة .

\* \* \*

ويع ذلك يبقى إن رسالة الأخيرة لهذا الشعر الجديد تلاؤنا بالغضب رغم أنها تتضمن في نفس الوقت دعوة للهروب والاستغراب الصوفى في الذات بخاتمة عن خلاص شبه ديني ، وحتى لو إنخد

هذا الخلاص طابعاً دنيوياً احتجاجياً فهو يتعامل مع اغتراب الانسان في المجتمع الراهن كأنه حالة قدرية لا فر منها ، أبداً و خالدة بما يعني خلود المجتمع الذي ولدتها والذى ولد الاغتراب ... وهذا الآخر بالذات هو وليد الصراع الناشب لـ هذا الشعر بين النظرة المتألبة الذاتية والناظرة المادية الموضعية التي لم تحظ بعد بالغلبة ، وحيث لازال التوحد شائعاً بين الشاعر والاتكسار ، بيه وبين الفزعة ، هذا التردد الذي يفضح رغم عذرته المفعمة بالشجن تجذر النظرة المتألبة الدينية للعالم .. الكل في واحد .. هزيمة طفقة هي هزيمة لكل الطبقات .. انهيار فكرة هو انهيار لكل الأفكار .. فلاتبقى هناك طبقات تقاتل ، ولا تبقى هناك أفكار تقاتل .

صحيح .. لابد أن يتم بالجنون ذلك الذي يحرز على السر مختالاً ليقول : بل أنها هزيمة ليست هزيمـا .. إنها دلمـم وليس ذلـنا ، فحقيقة الأمر أنا جـيـما ، شـتاـمـيـنا ، كـماـشـركـاءـ فيـ الحـلـمـ الذيـ أـسـقطـهـ هـزـيـةـ ٦٧ـ وكـاـ شـهـوـداـ عـلـيـ السـلـامـ المـزـورـ الذـىـ جـرـ عـلـيـاـ الحـرـبـ الطـالـفـيـةـ فـلـبنـانـ . وـخـدـلـانـاـ لـلـحـجـاجـةـ ... كـمـاـ مـعـجـونـ .. وـماـزـلـاـ بـالـإـبـدـيـوـلـوـجـيـةـ الـواـحـدـةـ الـمـوـحـدـةـ .. وـكـاـ ضـحـيـاـهاـ ..

ماذا نتاهي إذن ؟ أ بالقدرة على احتقان العذاب وقد استباح الطغيان الأجنبي وأعلى كل شيء ، قتركـاـ الأـطـفـالـ وـحـدـهـمـ .. نـمـدـيـمـ أيـدـيـنـاـ منـ قـلـبـ الأـلـمـ وـصـوـتاـ لـإـصـلـ ، يـسـتـهـيـنـ بـاـنـ منـ الـاخـتـالـلـ فـلـاـ نـيـثـمـ ، وـمـنـ قـلـ اـسـهـائـتـ بـاـنـ بـرـوـتـ — وـمـازـلـاـ — وـخـنـ نـفـرـجـ أوـ خـبـرـ الـأـلـمـ ، حتىـ وـاـنـ كـانـ لـاـ شـرـفـ الـأـخـرـاطـ فـ صـفـوـفـ الـدـيـنـ يـنـاصـلـونـ مـنـ أـجـلـ تـغـيـرـ الـعـالـمـ .. فـهـلـ ... هلـ يـخـرـجـ عـلـيـ الـبـاهـيـ .. هلـ يـخـرـجـ عـلـيـ الـفـرـحـ ؟ ..





## المسألة الشعرية

د . عني العيد

في زحمة المشاكل ، وكثرة الطروحات ، ترانا ، أحياناً ، نتراجع إلى حدود الأسئلة الأولى ،  
نعيد النظر فيها بعيد صياغتها ، علّنا نقيم المسافة الكافية مع موضوعنا ونرى إليه في ضوء جديد .  
لقد كفر الكلام على الشعر العربي التي تعاصرنا كتابه ، وانخلط الأمر فيه حتى بتنا نتساءل ،  
ومن موقع محقق : ما هي مشكلة هذا الشعر ؟

تبعد وضوح المشكلة بدل أن تصل ، بالتناول المتعدد ، إليه . وربما ازدادت المشكلة غرقاً في  
الغموض ، والتبيّن الكلام حولها ، فبذا الحالـاف ، أحياناً ، لا على الشعر ، بل على مشكلته . كأن  
المشكلة غدت تحديد المشكلة :

أين هي مشكلة الشعر وكيف تتحدد ؟

يبدو السؤال سؤالاً في المنهج ، أو هكذا صار . ليكن . أليس الوصول إلى معرفة هو أولاً ،  
وقبل كل شيء ، تحديد سؤال المعرفة ، أى تحديد مشكلتها :  
ما هي مشكلة الشعر إذن ؟

لساننا نحن الذين نسأل ، بل هو سؤال أبرزه البحث السائد في المسألة الشعرية حين تجاوز ، هذا البحث السائد ، الشعر إلى ما هو هوبيته وكانت المتأهة ، وكان الخلاف على الأصلية والحداثة ، على الأنما وأ الآخر .. ومن ثم كان البحث عن المنشأ والانتهاء ، عن النص الأول والعلاقة به تماماً أو اختلافاً ، ربطاً وتأوياً .

قاموس من المصطلحات يكشف لنا عن نظرة تضع المسألة الشعرية بين طرفين من العلاقة :

- العلاقة بين الماضي والحاضر ..

- العلاقة بين المركز والأطراف ..

وفي كل علاقة بذا طرفاها كليّن ، متعارضين في تقابل خارجي ، كأنهما مطلقاً ، أو كأنهما منهما يستقل بذاته ، ويتجوّه بذاته الآخر .

هكذا يكون في طرف : الأصلية ، الأنما ، الذات . وهو ما يشكل الهوية .

ويكون في طرف آخر : الحداثة ، الآخر ، الموضوع . وهو ما يشكل اغتراب الهوية أو استلابها .

طرفان يوضع الشعر ( بشكل خاص في حين هو ثقاف ) بينما في الحث أشبه بما يكون بالمقاضاة التي يشوبها طابع أخلاق ( ديني ) حيناً ، وحقوق ( سياسى ) حيناً آخر .

هكذا وبدل أن يمارس البحث قراءة عادلة للشعر ، يمارس محاكمة لا تعنى الشعر بقدر ما تعنى الفكر الناظر فيه .

بُرُّج الشعر ، قطْعَنْ جسده في خلاف حل الشعر ، كقص على طرح أسئلته :

هل هوية الشعر هوية جاهزة تتسب إلى زمن واحد محدود ؟

هل هوية الشعر تلزم برجعية واحدة محدودة هي الماضي ( التراث ) أو هي الآخر ( الثقافة ) . أو هي الحاضر ، أو الذات ، أو الأنما ، أو ما هو ضدّها أو غيرها ؟

أم أن الشعر ، كـ الأدب والفن وغيرها من ظواهر التعبير المشغول بأدواته وتقنياته المتعددة والمتطورة ، هو ما ينسج أزمنته ليبدعها زماناً له ، وما يحول مراجعه ليصوغها حضوراً له ؟

أليس الشعر كثافة الزمن يولد فضاء للتخيل ومساحة للقراءة ؟ أو ليست هويته هي عالمه الناهض فولاً متميّزاً ، شكله يتحرك لغةً ومعرفةً بالعالم فيه ؟

هل تقوم العلاقة بين الشعر وما هو غيره ، أم تقوم فيه بيئة تقول :

ف القول الشعري نفسه ، في القول من حيث هو زمن نقرأ فيه الأزمة ، ولغة نقرأ فيها عالماً ،  
نرى إلى مشكلة الشعر . نرى إليها في حدود العلاقة فيه بين قول وقول ، بين قول يقمع وقول  
يحرر ، أو بين هوية تنتهي فيه إلى « قول قائم » أو تنتهي إلى « قول محير »

والقول حركة تتوتر ، تنسج سرح أصواتها ، وفضاء رموزها ، وتقيم حداً للعلاقات بين  
هوية هذه الأصوات ، لا على أساس تعددتها - بل على أساس اختلاف موقع نطقها .

والحد خفي عليه ، حين نكشفه ، نرى إلى هوية الشعر ، هوية الكلام له ، هوية النطق  
والحرارة للصوت ، أو للأصوات ، هوية الولادة لقول يحاول الولادة من قمعه ويعيش ، شرعاً ،  
مأساة هذه الولادة وتفرق حضورها البهي . والحضور لغة تشرع نوافذ الرؤية ، وتحرك مدارك المعرفة  
وقدرات التفكك ، فدعونا لمشاركة لحظة تغيير مكبوبت ورعشة ضوء هارب .

على حد الاختلاف والتناقض بين قولين تولد هوية الشعر في زمنه الذي يعيش . وعلى هذا  
الحد تنهض لغة الاختلاف وتميزه فنرى إلى مشكلته فيه . في الشعر وليس معه من خارج . نراها في  
العلاقة فيه وليس في العلاقة له مع ماضٍ ، أو مركز ، أو ذات ، أو آخر . فالشعر ، - ككل فن -  
هو حضور عالم ، مراجعه فيه حضور يميزها الشعر في زمنه ، وتميزه في لغته . والشعر ، ككل قول  
فنى ، يحمل مشكلته حداً فيه يتطلب نمط حرقة ، ومنطق علاقات بين العناصر المكونة له .

لكن .

لماذا كل هذه المعركة حول المسألة الشعرية ؟

أو ، لماذا يوضع الشعر في رأس قائمة المشاكل الثقافية عندنا كأن لا تناقض سوى الشعرى .  
أو ، كان الثقافي مازال يستمر ، فقط ، بالشعري ؟

يدعونا هذا الأمر إلى التأمل ، وربماقادنا التأمل إلى أن نتوقف ، ولو قليلاً ، عند معنى حمله  
الشعر ، وعاته ، ثم استعاد مكانته ، وبشكل واضح ، عند بعض النبضويين ، عنيت ، بهذا المعنى ،  
أن يصوغ الشعر قوله وكأنه صادر عن مرجع غبي - علوي أو سري .. مما يخوله فعل السيادة في  
الثقافة أو فعل السلطة في الثقافة : كان فاعليته هي الأولى ، أو العليا . والاتجاه لها واحد : من المرجع  
العلوي إلى من لهم في موقع الأدنى ، في سيد الكلمة إلى من عليه العمل بمحاجتها ، أو من المرشد  
العلوي ، من الواقع ، إلى القطبي .

هذا المعنى أميزة ، أو أميزة عنه ، الملهم التبوئ ، أو الحلمي ، الذي يهدى الشعر بنمض حياة ، وطاقة توتر ، وزخم تطلع إلى المحتل لتبينه ، وإلى المجهول بشوف صياغته في الصورة الأجمل .

ما عننت بهذا المعنى الذي حلله الشعر وعاناه ، شيئاً آخر يرتبط بمسألة الفاعل كبدء ، وينتجه صفة السرية والاطلاق ، ونمطه كداع رسول ، أو كراع ، يمسك يد الناس ليرشدهم في الثقافة أو ليهديهم – أو ليسوقيم إلى ما هو ، في نظر الفاعل الأول ، بوابة خلاص .

ولكن كان الفاعل الأول ، هو الناطق الأول ، أي مصدر اللغة ، أو العلم ، أو المعرفة ، فإن المعنى هي منه ترثها الثقافة والشعر كلمتا الأبرز ، إليه توكل مهمة التوصيل ، فله القول ، والناس غناظبيه .

وقد لا يختلف الأمر كثيراً عن ذلك حين يعبر الكلام على مسؤولية الشعر ، أو على التزامه بالتوجيه . فتحميم الشعر ، وخاصة (وربما الأدب بعامة) مسؤولية عليا (ولا أقول مجرد مسؤولية) . ربما يعني ، ضمناً ، معادلة الشعر بالكلمة كمصدر أول . كأنه ، إذ ذاك ، البدء ، منه النطق الأول ، والمعرفة ، أو القراءة الأولى .

هل أن وضع الشعر في رأس قائمة المشاكل الثقافية (وليس كواحد منها يفسره هذا المعنى الذي نقول بأن الشعر حمله ؟ أمارنا نرى إليه كبدء في الثقافة ، كنطق أول – كـ الآلهي ؟ )

تشير ، في المناسبة ، إلى أن العرب في الجاهلية اهتموا التي بالشعر ، عادلوا النبوة بالشعر ، ولم يكن ذلك ضد الشعر بل كان تقضياً له بحكم أوليته .

ثم نزلت الآيات لتقييم الخد بين النبوة والشعر ، لا على أساس سماوية الأول ومادية الثاني ، بل على أساس المصدر الآلهي أو الروحجي الملائكي ، الخير للأول ، والمصدر الشيطاني الشرير للثاني .

إذن ، المسألة لها جذورها في التاريخ ، وليس فقط في ما يتعلق بشرتنا العربي ، بل بالبشر الذي عرفه شعوب عدة ، وفي عصور مختلفة من حضارتها القديمة ، وهي جذور ترقى إلى زمن كان الشعر فيه مازال لقمة يتosalها الناس للسيطرة على الطبيعة .

لكن ما معنى إثارة هذه المسألة في سياق الكلام على مشكلة الشعر العربي الحديث .

ربما وردت دعوة القارئ للمساهمة في النظر معى في تساؤلاتي التي دفعت بها إليه قبل أن تجد لها صيغة البحث عندي ، علىني أجدد في مساهمته ما يترى بعنى المأمول ويساعده على التبلور .

وربما وددت ، في الوقت نفسه ، أن ألمح إلى مستوى آخر ، أرى أن نطرح عليه المسألة الشعرية ، فتصوّغ سؤالاً على الأسئلة ، أو سؤالاً يسأل الأسئلة عن معنى الهوية في الزمن والتاريخ ، وعن معنى الحداثة في اختلاف الرؤية تناقضًاً بوضعها داخل الشعر :

كيف يرى الشعر إلى العالم ؟

هل يرى إليه من موقع له خارجه ، موقع فوق ، فيسوس العالم من عليهاته إرشاداً وهداية ..

أم أن الشعر يرى إلى العالم في موقع له فيه ، فيحاوره ويعيش علاقة تفتحه معه ، به ، وفيه ؟

ونحن لو أردنا طرح سؤالنا هنا في إطار معرف لقلنا :

هل يستمر شعرنا العربي الحديث بالمعرف نفسه ، أو ، بالهوية المعرفية نفسها ، فيتحدد كنطّق أول مرتبط بمبرجعية أولى ، ليتّفق أبداً صيّبة للثّائِل بها ؟ أم أن حداة شعرنا العربي تقوم على نقض هذه الهوية ، المتّجّوّهّة بذاتها ، أيّكون له نفطة البشري ، ولتكون له مراجعه الحية المولودة في تاريخ الزّمن ، في حياته ؟ أى ، هل حداة شعرنا تتحدد كاستهرا بالمعرف نفسه ، أم أنها تحديد كقطع معه فتولد ، على حق هذا القطع ، هوية حداثته ؟

علينا بأن الهوية ليست مجرد معنى يعلنه الشعر ، ولا مجرد رؤية تنسّبها إليه ، أو ينسبها هو لنفسه ، بل إن الهوية بنية قول . بنية تعانى انتقالها من واحد هو الصوت الذي يحكمها ، في عهاته الوعظية والتعلّيمية ، من رومانسيّته الخالوة ، ومن ثانية العلاقات التي يقيّمها في التقابل والمخاطبة على أساس المعنى المبتوت ( ربما في اختياره الواضح له ) ، والجلواب الحسوم ( وإن في لغة الخفاف له ) .. من هذه البنية ، ومن هوبيتها كقول ، إلى بنية أخرى لها هوية القول النقيض .

بالإمكان ان نرى امثلة لهذه المعانة ، معاناة انتقال البنية الشعرية في خط إلى خط آخر له هوية القول الشّعرى النقيض ، ثمة نصوص في شعرنا العربي الحديث تعبّر عن ذلك . ولكن كنا هنا غير معينين بتناول هذه النصوص ، أو بالتوقف عند بعضها ، فإننا نكتفي بالإشارة إلى بعض ما يميزها كنطّق .

أبرز هذه الميزات الطابع الدرامي الذي يتمثل كصراعية في حركة انباء القصيدة . ما يستدعي الدرامية هنا هو تراجع صوت المتكلّم كصوت مهمّن ، أو كصوت واحد علوى فاسحاً مجالاً لأصوات أخرى بأن تقدم - لا تتمدد - أو كتنوع شكلي على صوته ، بل كموقع تحكمها معاناة ولادة الرؤية النقيض .

تدخل الأصوات ، تمسّر وتروهج صوتاً في أصوات ، أو أصواتاً في صوت ، وهي في

تداخله تعيش شعرياً واقعاً يعيشها عالها . صوت المتكلم هنا ليس خارجاً ولا داخلاً ، بل هو نبوض ، بالشعري ، كفضاء . إنه الالخارج دون أن يكون الداخل . فالفضاء الشعري هو عالم . والداخل ليس داخلاً إلا نسبة لخارج ، فماين يمكن أن يكون هذا الخارج حين ينبع الفضاء الشعري عالماً بكل الأصوات / الواقع فيه ؟

لا خارج في مثل هذه الحال إلا الغيبي ، المرجع الأول ، البدء ، الفاعل المطلق الذي يتحرر من الشعر الحديث حين يقدم نفسه كبنية مسرحها العالم ، أو كبنية تطلق فيها أصواته ، وتحرك بمنطق حركة لغوى الفعل المعقد فيه ، الفعل الصراعي الناطق بالمسألة فيه .

يتكون كبنية النص الشعري الحديث ، لا ك مجرد شكل يستدير ، بل كفضاء زمنه ليس زمن الأصوات في تواليها ، أو زمن الصوت في خطيبته والذي يرى من عليه ، من خارج وهي (ليس هو في حقيقته سوى مصدر يربطه بالآلهي ) إلى الخطاب ، أو إلى كتلة الجماعة ، العالم الذي هو خارجه ، والذي هو موضوع الإرشاد والمدحية .. بل إن زمنه هو زمن أصوات ، تقف على أرض لها ، متداخلة في الحوار ، في الرؤية ، ولأنها معنية بهذه الأرض فهي تناور ، تسأل ، تنتقل وتصوغ الأزمة صياغة ينبع القول فيها من اختلافه ، من نفسه ، من تحرره .

تعاد صياغة الأزمة لا تكراراً ، هكذا يولد الماضي ، ومن موقع اختلاف النظر إليه ، حاضراً ، كما يولد النص كبحث عن نطق المكتوب وحرية لغته وهو لهذا قد يتسم بلمع اليومي ، أو الواقعي ، أو الحلمي أو الرمزي أو الأسطوري .. لكنه لا يطابق اليومي أو الواقعي ، أو الرمزي أو الأسطوري .. ذلك أن النص هنا يؤلف شعره في كسر علاقة التطابق مع المرجعى له . يكسر العلاقة ليقاوم نفي المرجع له ، ليتحرر في تمايله به ، من غيابه فيه . ضد قمعه يولد نقضاً لقول يقمع ، أى يولد قوله بأمر .

هكذا ، وفى حدود الفارق بين قولين هما حضورهما فى بنية زمنية واحدة : قول يقمع ، من حيث هو هوية ، أو مرئية ثقافية ( سياسية أو ايديولوجية ، في الماضي أو في المعاصر .. ) وقول يتتحرر أو يحرر ولادته . في هذه الحدود يبرز أكثر من صوت في النص . فالقول لم يعد هداية وإرشاد ، بل غدا معاناة تداخل فيها للأصوات متحورة على حد ولادة القول النقض . على هذا الخد تضاء بؤرة درامية ، تشمع الدلالة ، يتوهج نبض اللغة وتوليد الشعرية بغيرها المختلفة .

يكسر النص الحديث علاقة الإحالة على مرجعى يعاند قوله ، كقول نقض . وبجهد المرجعى القائم ليستمر ، في حضوره ، بالمرفق له ، فينبع النص الحديث كمسرح للنطق يصارع ، شعرياً ، أى بنياً ، هذا المتحجر بقوله ، بمطلقه ، المختزل لكل نطق .

يتسرب النص الشعري محاولاً نطقاً له ليس ضدياً يستبدل الأول بأول آخر ، بل يشرع منافذ الولادة لأكثر من نطق شعرته هي هنا حركة انباء ، حركة لغة ، هي نفسها حركة قول ينهض تفاوتاً ، أى اختلافاً ، أى نقداً ونقضاً .

ألا يقودنا هذا ، ولو جاء أسلمة وتلميحا ، إلى طرح مشكلة الشعر في حدود القول له ؟

ليست حدود القول بين ماضٍ وحاضرٍ ، أو ذاتٍ وآخرٍ ، أو أصلٍ وغريبة ، بل هي بين أن يجر ويرفع الحجب عن النظر فيري ، وبين أن يكتفى بتبديل السياق الحاجة والألفاظ القامعة .

وما نقوله يستند إلى مجموعة من النصوص الشعرية العربية المتميزة والتي تشكل بعضًا من شعر هذا الشاعر أو ذاك ، وليس ، بالضرورة ، كل شعر هذا الشاعر أو ذاك . ذلك أن الشعر الحديث يعيش تجربة حداثته مما يجعل شعر الشاعر الواحد متفاوتاً بالنظر إلى معنى حداثته هذا .

يعيش الشعر العربي تجربة حداثته كقطع وانتقال . يعاني تصليل الشعرى في هويته البشرية لتكون ولادته أبداً أمامه لا وراءه . وعليه هل يجد مقبولاً طرح مشكلة الشعر والنظر فيها في حدود ولادته هذه ؟



# نقد الشعر دراسة في المنهج

دكتور / احمد يوسف على

مع ازدياد قوة التحدي الحضاري من جانب الغرب المتقدم حضاريا وعلميا وعسكريا ، ومع وجود الرغبة القوية في البحث عن هوية وجود الشخصية العربية الاسلامية ، يصبح الارتداد الى التراث ملائما قويا يجد فيه المرتد أمانا وسكونية يفرضها الماضي بهدوء البعيد ، وهو موته العذبة . والعودة الى التراث عودة محمودة اذا كانت تفرضها هموم الواقع المتواصل مع ماضية حوارا وتطورها . وتصبح هذه العودة في نفس الوقت ، عودة مزدوجة اذا كانت هروبا من هموم هذا الواقع (١) . وقضايا الراهنة .

وأحسب أن التحديات المتواتلة والمتراصة التي تواجه الوجود العربي ، والاسلامي – وهي تحديات علمية وسياسية وعسكرية ذات أصول قديمة وحديثة – تمثل عاملا قويا وضاغطا على كثير من محلة القلم من الباحثين الذين يبحثون في عالم التراث عما يلوذون به او يختمون فيه مما يواجههم ، وحيثند لا يتحاورون معه ولا يكتشفون ما فيه من عوامل القوة والتأسّك ، ومن عوامل الضعف والتفكك ، بل تشتد أعينهم عوامل المشابهة والاختلاف ، فيعتقدون ان في تراثهم من المبادئ والنظريات والقوانين ما يجعل أصحابه في غنى حقيقي عما تباهى به أوروبا ، ويظلون في تراثهم تفوقا تاريخيا يتتجاوز الظروف التاريخية والمتغيرات الحضارية متذمرين ان التراث «ليس له وجود مستقل عن الواقع حتى يتغير ويبدل ، يعبر عن روح العصر ، وتكونين الجبل ، ومرحلة التطور التاريخي» (٢) .



طه حسين

ويذهبون الى تفسير هذا التفوق التاريخي تفسيرا ذاتيا نابعا من احلامهم وأشواقهم غير نابع مما تحمله نصوص هذا التراث وقضاياها .

ولقد بروزت هذه الرؤية — نتيجة هذا التحدي — فيما قدمه الدارسون العرب والمسلمون من دراسات عكست فلسفتهم البالغة على وجودهم التاريخي ، كما عكست احساسهم المثير بأعلام هذا التراث ورموزه . وإذا ما تبينا أن جوانب هذا التراث ومستواه متعددة وممتبة ، أدركنا كثرة هذه الدراسات وتعددتها مما يجعل الوقوف عندها أمرا صعبا ، وعليه ، فإن الدرس العلمي يفرض علينا أن نقف عند مجال واحد من مجالات هذا التراث ، وهو المتصل في درس النظرية النقدية عند العرب في القديم ، بغية الكشف عن خبرتهم الجمالية في التعامل مع النصوص الأدبية — القرآن والشعر والنثر — وهي خيرة — بلا شك — تقتل درجة تقدمهم في التعامل مع الواقع المادي والاجتماعي .

واللافت للنظر أننا — في هذا الجانب من التراث — نستخدم مصطلحا حديثاً ؛ نظرية <sup>(٣)</sup> لم يرد بنفس معناه في مظانتراثنا في نقد الشعر . الا ان شغفنا الدائم بفهم هذا الموروث فهمما ينسق مع ما نعيشه من ثقافة وما نعانيه من هموم ، ورغبتنا في ان نفسره تفسيرا يضيف اليه ، جعلنا نفتshelf في جوانب تراث نقد النص الأدبي عند العرب عملياً جوانب هذا المصطلح ، وهذا عمل ، لامراء في صلاحيته وضرورته .

وبناء على هذا الفهم توالت أجيال الباحثين والأساتذة ودراساتهم أمثال طه حسين وأحمد أمين ، وأمين الحولي ومحمد مندور ، وعبد القادر القط ، وشوق ضيف واحسان عباس ، وطه ابراهيم و محمد زغلول سلام ، وجابر عصفور ، وعبد المنعم تلمس ، ومصطفى ناصف ، وعز الدين

اسماويل ، وغيرهم وقد تلمس على هؤلاء عدد كبير من الدارسين ليس في مصر وحدها ، بل في أنحاء الوطن العربي الممتدة .

وإذا كانت مصر رائدة في هذا المجال ، فإن ريادتها في الكشف عن التراث النقدي لم تمنع اقطارا عربية أخرى من المساعدة في الكشف عن ثراء النظرية النقدية عند العرب سواء ما تعلق منها بالجانب النظري أو الجانب التطبيقي ، وحملت الينا الدوريات العربية ملامع الأخبارات الأخيرة العرب في هذا المجال . وهذا أمر يدعو إلى التقدير ،خصوصا إذا ورد علينا بعض هذه الأخبارات من قطر عربي شقيق ، هو العراق ، صاحب دوريات : المورد «مجلة تراثية فصلية» . والثقافة الأجنبية ، والطبيعة والأقلام ، ومنبع الرهاوي والبيان والسياب في الحديث ، وصاحب دور النشر الوطنية الجادة والمربيقة على حياة الثقافة . وصاحب المبادرة بحياة أسواق العرب الكبرى حاملة العبق التاريخي حول — مهرجان المربد — ولكن هنا الجهد الوافر لا يمنع — بلا شك — من الاختلاف حول طبيعة واحد من الأخبارات ، لأنّ وهو الأخبار الأكاديمي ، المتمثل ، فيما وصل الينا من إنتاج الدكتوراة الفاضلة هند حسين طه .

ولقد تثبتت بها ، أول مرة ، من خلال بعثتها المنشورة من دار الرشيد عام ١٩٨١ م بعنوان «النظرية النقدية عند العرب» وهو بحث يهدف إلى «تبسيط نشأة هذا الفن (فن النقد) بشكله الفطري أو الغفوري — ان صح التعبير — وبشكله التأليفي ، ثم محاولة تحديد المفهوم النكدي عند العرب ، وتحديد مفهوم النظرية عندهم . وبتحديثاتنا هذه سنجاول التوصل إلى معرفة عوامل أو بواعث نشوء النقد الأدبي عند العرب ، وأهم القضايا التي بخثروا عنها ، وأثر هذه القضايا في تكوين النظرية النقدية<sup>(٤)</sup> . وهذا المدف أو الطموح يحدد لنفسه زمنا يقف عنده ، ومنهجا يلتزم به أما الأول ، فقد التزم بمحدود النظرية النقدية منذ طفولتها إلى القرن الرابع المجري حيث التضييق والإزدهار أما النتيج فكما تقول الدكتورة «فأنه يخضع بعامة للنظرية الفنية<sup>(٥)</sup> وبها نعالج النصوص بطريقة النقد الذي يبين ما يمتاز به النص من المحسن والعيوب» .

أما اللقاء الثاني ، فكان من خلال بعثتين آخرين يأتيان في سلسلة شرعت الدكتورة في اصداراتها

ومن الجدير بالاشارة اليه ، أن هذا الكتاب يصدر ضمن سلسلة كتب نقدية ، تتضمن عشرة أجزاء : يتناول كل جزء منها موضوعا خاصا<sup>(٦)</sup> ، أما البحث الأول المشار اليه فهو «الشعراء ونقد الشعر — منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع المجري» والثاني «الكتاب والمصنفوون ونقد الشعر — منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس المجري» وما من بنشورات الجامعة المستنصرية عام ١٩٨٦ م .

ومن الواضح من مسميات الأبحاث ، أن الرميمية الفاضلة تولى الفترة الزمنية — من الجاهلية حتى القرن الرابع والخامس — اهتماما خاصا تمثل في اصدارات كتب ثلاثة هي التي ذكرناها ، والله أعلم بعلم ينشر . وهو اهتمام يكشف عن الرغبة الحقيقة — لذاتها — في كتابة تاريخ النقد عند العرب — وهذا عمل واسع لا يتصدى له من يبدأ حياته العلمية — من خلال تبع مكانه ومصادرها ، مرة عند النقاد ولا غرابة في ذلك فهم أهل النقد ، ومرة عند الشعراء ، وهذا هو الافت للنظر لأن شاغلهم الأول هو الابداع وليس النقد ، وقد يجتمع الشاطئان في أحد الشعراء لأن كلا منها مختلف عن الآخر بلا شك وهي بذلك تكون قد تناولت محوري الابداع والنقد معا ، وهما محوران متلازمان — منذ القدم — ضرورة ووظيفة وجودا .

ان الرميمية ، حين ضربت يدها في مجال الابداع الشعري لتبث عن وجهه الآخر وهو النقد ، كشفت عن ميدان ثرى يزداد به فهم الشعر والنظرية النقدية وضوها وكلا ، فإذا كان الناقد يصدر في نقدة عن تصور نظري يستند إلى أصول جمالية أو فلسفية أو لغوية ، فإن هذا التصور مستمد من الخبرة المتراتكة الناشئة من التعامل مع نماذج الابداع المختلفة ، كما أن المبدع — شاعرا أو غيره — لديه تصور ما يكشف عن فهمه و المجال ابداعه وعن دوره وطبيعة أداته . ومن هنا فإن الكشف عن تصور المبدع للدور الفن وطبيعته وأداته لا يقل أهمية — في مجال اكتهال جوانب النظرية النقدية — عن الكشف عن تصور الناقد وطبيعة رؤيته النظرية لهذا الفن او ذاك .

والدخول في مجال الكشف عن جوانب النظرية النقدية بوجهها النظري والتطبيقي عمل يتصل بكتابية تاريخ النقد عند العرب ، عقدت الدكتورة نينتها على القيام به وقد مثل ذلك فيما ذكرنا من كتبها الثلاثة ، وأول ما يلفت النظر من محاذير اقتربت منها الرميمية عندما حكمت بـ «الجانب النظري للنقد ، لم يظهر بالعناية الجديدة به ، بل انه لم يلق آية التفافة من الباحثين المعاصرین ، اللهم الا ما قام به الأستاذ ان الجليلان الدكتور جميل سعيد ، والدكتور داود سلوم ، من جمع نصوص نقدية في كتابهما المشترك الموسوم بـ «نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع»<sup>(٧)</sup> وهذا حكم ، يقدر ما يتضمن من مبالغة وتمييز — يكشف عن بعد الرميمية عن أحيانا تقع في دائرة تحصصها . اذ لو كان حكمها صحيحا — من حيث أن نصوص النقد النظري لم تلق آية التفافة او اهتمام من الباحثين الا ما قام به الأستاذ ان المذكوران — فain يقع ما قدمه احسان عباس ، وكمال ابو ديب ، وعبد القادر القط ، وشكري عياد ، ومصطفى ناصف ، هذا بالإضافة الى كم الرسائل العلمية التي تناولت نقاطا لهم جهد نقدي نظري كائن طباطبا العلوى وتوقفت عنده . واذا كان مجال الاعتزاز — فيما يصل بالاطلاع على هذه الرسائل — مقوولا يمكن أن اغلبها مازال منظوطا فيما القول فيما نشر مثل «مفهوم الشعر عند العرب من خلال كتاب الموازنة للأستاذ الدكتور عبد القادر القط ومثل «مفهوم الشعر دراسة في الموروث النظري» وهي دراسة جعلها صاحبها الأستاذ الدكتور



■ محمد مخزوم

جابر عصفور ، وقنا على هذا اللون من النقد النظري الذى قال عنه فى مقدمته «كما يمكن ان تحيى النقد النظري ، الذى يشغل بقضية التأصيل ، ويسمى الى تكوين تصورات متراقبة ، ترابط العلة بالعلول ، تحدد مفهوما للشعر ، ينطوى على تحديد للماهية والمهمة والاداة على السواء <sup>(٨)</sup> . وفىما يحصل بمجال هذا النقد النظري ونصوصه يقول «ويحصل بالنقد النظري ، على هذا النحو ، الجهد الذى قام بها الفلاسفة ، من حاولوا شرح تراث افلاطون وارسطو وغيرهما من فلاسفة العالم القديم ، فى مجال الشعر خاصة و مجالات الفن بعامة ...» الى آخر المجالات التى يتضمنها هذا اللون من النقد وترتبط بها نصوصه ، وهى مجالات وفيرة وعديدة يمكن الاطلاع عليها .

وإذا كان هذا الأستاذ الجليل قد حدد ما يشغل النقد النظري ، وحدد مجاله ونصوصه فانه قد عرض فى كتابه السابق ثلاثة دراسات أساسية تدور حول موضوع واحد هو مفهوم الشعر من خلال كتب ثلاثة هي «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوى ت ٣٢٢ هـ (نقد الشعر) لقدماء بن جعفر ت ٣٢٧ هـ و «منهج البلاغة وسراج الادباء» لخازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ وهذه الكتب الثلاثة من أهم نصوص النقد النظري القديم عند العرب ، ان لم تكن أهتما فى تراث نقد الشعر . وبإضاف الى ذلك ، عمل كمال أبو ديب فى «جدلية الحفاء والتجل» عن المجاز عبد القاهر الجرجاني فى مجال الصورة الشعرية وتحليل النص بعنوان «في الصورة الشعرية، الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة : دراسة في البنية» وعنه يقول «واذ يدرك أن هذه الدعوة الى نظرية جديدة الى الصورة الشعرية ، دعوة حديثة ، ثم يظهر انها مازالت تقصر عن طرح الأسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي يطرحها عبد القاهر الجرجاني . وتحاول هذه الدراسة أن تبنيها

وتشهدا ، يدرك أيضًا أن المجرى نافق له جاء بأسئلة منذ عشرة قرون لم تغطه للنقد الحديث إلا في العقود القليلة الأخيرة»<sup>(٩)</sup> .

بعد ذلك ، يتحول القول بعدم الاهتمام بالنقد النظري عند العرب إلى قول يحتاج إلى مراجعة دقيقة من الدكتورة هند كما أن قوله في منهجها « ولا يبالغ إذا قلنا ، إن دراستنا هذه تشرع في مجال الدراسة النقدية متهجأ جديداً يتصف بدراسة موضوعية ذات طابع خاص » قول لم يعد له ما يبرره فما شئ ملاع منهجها هذا إذا كان قوله في موقعه ؟

★★★

تستشهد الرميلة بقول التعالي: «إن من تعد سقطاته هو الكامل ، وإن من تحسب هفواته فهو السعيد» وانطلاقاً من هذا الاستشهاد ، تتفق عند أهم إنجازات الدكتورة هند ، إذ هو مكمل لعلمها السابق وهو «الشعراء ونقد الشعر» .

والدكتورة هند حريصة دائمًا على قلب السبق والتفرد والتغيير ، ففي دراستها عن النظرية النقدية ترى أنها في طليعة من اهتموا بالنقد النظري ، وهي «تشرع في مجال الدراسة النقدية منهجاً جديداً» وهي في «الشعراء ونقد الشعر» حريصة أيضًا على تفرداتها وسباقها ، ولا يأس في ذلك ، إلا أن هذا الحرص — بدون الأعداد الحقيقية له — دونه مزاليق جمة ، خصوصاً ، في عصر يزداد فيه الكم المعرف يوماً بعد يوم ، وتحاصرنا فيه المطابع بالآلاف المطبوعات مما يفوق قدرتنا المادية ، إن لم يفق اتساع أوقات القراءة والتفرغ للبحث — ومن ثم يصبح مطلب التفرد والتغيير مطلبًا لموبا يكشف عن ناب ويضمر أنياباً ، خاصة ، إذا دخلنا بهذا المطلب ميدان البحث العلمي الذي يربأ في الباحث بعمله وبنفسه عن أن يصف إنجازه بالفرد في بايه على طريقه علمائنا الأوائل رحمة الله وأئتهم .  
غاية ما يصف به الإنسان عمله ، إن كان ضرورة ، أن يصفه بالمحاولة أو بالتجريب .

تقول الرميلة وصفاً لدراستها هذه «لأنه إذا قلنا أن هذه الدراسة فريدة في بايه ، حاولنا فيها أن نقدم صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلي إلى نهاية حياة الشهير المرتضى وعرضنا فيها ما تجمع لنا من آراء الشعراء في أشعار بعضهم ، وراعينا في دراستنا هذه المنهج التاريخي ، لأنه يعين على تثليل الأحكام النقدية وتطورها»<sup>(١٠)</sup> ولنا على هذا الكلام المتصل بالمنهج الذي التزمت الرميلة ملاحظات منهجة هي :

أولاً : المصطلح : أعتقد أنه من مفردات البحث العلمي الآن أن تتفق على لغة واحدة ذات مفردات محددة واضحة خانية من غموض الذات وتلوّن الانفعال هي لغة المصطلح لقدينا قالوا : «إن العلم لغة أحكم ووضعها»<sup>(١١)</sup> . وهذه اللغة — المصطلح — «جزء من المنهج العلمي ، تساعد على التخصص ، وتعين على حسن الأداء ، وإذا كان للجماهير لغتها ، فإن



العلماء يحرصون على أن يتميزوا بالفاظ خاصة بهم ، خصوصا وهذه الالفاظ ترمز لمدلولات دقيقة ومتعددة <sup>(١٢)</sup> ومن ثم فان المصطلح لغة خاصة تعد معيارا للدراسة الجادة التي يحدد صاحبها لغته من خلالها تحديدا اتفق عليه اهل العلم في هذا الفرع أو ذاك مادامت هذه اللغة مرتبطة بتطور العلم وتوقفه .

والدراسة التي تقدمها الـدكتورة هند هي «الشعراء ونقد الشعر» وهذا العنوان — عند أهل التخصص — يحمل مدلولات خاصة بمصطلحي «الشاعر» و «نقد الشعر» .

أما الشاعر فهو من حيث الوجود ، أسبق ، ومن حيث الفعل كذلك ، لأن الناقد يدور عمله حول نص أديبي مكتوب مقروء ، وعليه كان الشاعر مصطلحا ، وكينونة أكثر الحاجة على الأذهان من أجل تحديده وتوسيعه ، يقول الناقد اللغوي ابو حاتم الرازى ت ٣٣٢ هـ في معرض حديثه عن الشعر واصفا الشاعر «... وسموا الشاعر شاعرا لأنك كان يفطن لما لا يفطن له غيره من معانى الكلام وأو زانه» <sup>(١٣)</sup> ، أما ابن وهب فيشير الى اشتاقاق المصطلح ودلالة في قوله «الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر والمصدر الشعر ، ولا يستحق الشعر هذا الاسم حتى ياتي بما لا يشعر به غيره» <sup>(١٤)</sup> . معنى هذا أن المصطلح — الشاعر — لغة — مشتق من فعل «شعر» بمعنى «أحس وعلم» وأنه من حيث الدلالة مرتبط «بشدّة الفطنة ودقة المعرفة ورقة الشعور» <sup>(١٥)</sup> وان هذا الارتباط ناتج من قدرة الشاعر على ان يرى ما لا يستطيع الآخرون رؤيته ، ومن ثم فانه قادر على الاختيار والرفض بحكمه في ذلك رؤيه للانسان والكون والقيم والمعارف . بحيث نستطيع القول ان الشاعر يقدم نوعا من المعرفة يتفرد به هو المعرفة الجمالية .

أما النقد ، فهو فن تحليل ، عكس الابداع الذى ينحو الى التركيب ، لذلك وصف النقد بأنه «فن تقويم الاعمال الفنية والادبية وتحليلها تحليلا قائما على اساس علمي»<sup>(١٦)</sup> وهذا العمل التحليلي هو من شأن الناقد الذى يعمد الى البحث فى طبيعة الفنون عامة من حيث تلاقيها في مصدر واحد ، وفي طبيعة كل فن خاصة من حيث تفرده عن بقية الفنون وهو اذ يفعل ذلك يكون قد أنسى مبحثين هما دعامة النقد النظرى او لها طبيعة الفن وثانيهما أداته ، ولا بد لهذين المبحثين من ثالث ، هو وظيفة الفن . وهذه المباحث الثلاثة هي من عمل الناقد المتخصص الواعي . وبالاستعانة بهذه المباحث الثلاثة يتناول الناقد الاعمال الفنية المتميزة بالتحليل والتفسير والتعليق رغبة في تحديد قيمتها ومكانتها ، وهذا مجال النقد التطبيقي .

وبناء على تحديد هذين المصطلجين يصبح اختلاف عمل الشاعر عن عمل الناقد ، بحيث تظل الحدود بين مجال عملها حديدا فاصلة . لكن هذا الحدود الفاصلة لا تمنع ان يكون الشاعر ممارسا للنقد — في وقت ما — او لظروف ما — لعل اقربها — غياب دور الناقد الحقيقي ، وعجز المعاير النقدية الثابتة عن اكتشاف معاير الابداع التجددية ، حيث تتخلط الحدود ويساهم الشاعر في مجال النقد ، لكنه يظل شاعرا في المقام الأول . الا أن هذا يعزى الباحثين فيحاولون أن يكشفوا عن دور الشعراء في نقد الشعر في فترة زمنية محددة تشمل عددا من الشعراء مما يدل على أن اسهام كل شاعر من هؤلاء في مجال نقد الشعر لا يكفى وحده لأن يكون موضوعا للبحث .

ويقع نقد الشعراء للشعر في اطار الملاحظات التي قد تتناقض مع بعضها البعض لأنها ملاحظات وان كشفت عن حس نقدى مرتفع — اختلف الباعث اليها كما اختلف الموقف الخريط بها . اضف الى ذلك انها ملاحظات جزئية ، قد تمثل مفهوما ما لكنها لا تقترب من حدود النظرية . وذلك في أفضل الأحوال . ومع تناول هذه الملاحظات فإن مادة نقد الشعر عند الشعراء تصبح مادة من اللازم جمعها أولا والوقوف على حدودها و مدتها قبل البدء في أي محاولة من محاولات البحث العلمى . ولعل أول مصدر ثق فيه هو ديوان الشاعر ، يليه مakteبه بعضهم من مقدمات نازية ، ثم ما تناقلته كتب الأدب والطبقات والمعانى من روايات عنهم تشير الى بعض الملاحظات التي أطلقوها في مجلس ما من المجالس ، وذلك في حدود الفترة الزمنية للبحث المزمع .

اذن فتحديد لغة المصطلح هي المدخل الرئيسي للبحث . وعنوان بحث الدكتور هند يحمل هذين المصطلحين «الشعراء — نقد الشعر» وما دون تحديد . وقد انعكس هذا على اختيار مادة البحث ، وعلى من من الشعراء يعد ناقدا من وجهة نظرها . فقد اتجهت في بداية أمرها الى جعل الباب مفتوحا أمامها بحيث يتساوى جميع الشعراء من الجاهلية حتى الشريف المرتضى ٤٣٦ هـ مadam قد نقل عن كل منهم ملاحظة ما أو انبطاع رأت الرميلة أن تسميه «حکما نقديا» دون أن تنشر كما معها في فهم المقصود بـ «الحكم النقدي» ولا بد من الاشارة الى أننا في دراستنا هذه لا نهم بمن لم

من الشعراء ، في هذا المجال ، وإنما هدفنا الاهتمام بكل الذين صدرت عنهم أحكام نقدية أو شاركوا بآرائهم وملحوظاتهم النقدية في تقديم بعضهم»<sup>(١٧)</sup> . ثم تراجع الرميلة عن هدفها — ربما لأنه هدف رحب — في الصفحة التالية مباشرة ، وتعلن عن قصد جديد بلغة غير محددة إذ تقول «ولذا فاتنا في هذه الدراسة ، سترى لغة من أقرب الناس إلى ناجها ، وهي لغة الشعراء القادة اللامعين وغيرهم»<sup>(١٨)</sup> . وعليه ، فقد استثنى من كل الشعراء الواقعين في الإطار الزمني للبحث «الشعراء القادة اللامعين» ولأنها لم تحدد ما المقصود بالشاعر الناقد الراهن؟ فقد صار الناقدة في الجاهليّة ، والاحتلال والفرزدق وذو الرومة في الأموريين ، وأبو نواس والبختري وغيرهم من أعلام الشعر ، شعراء نقادا . لا لشيء إلا أن كلاً منهم قد أبدى ملاحظة نقدية شاردة ، ربما لو سُئل عنها بعد ذلك ، ما تذكرها . وبناء على هذا صار الحكم الناقد عندنا هو كل «مجتمع من آراء الشعراء في أشعار بعضهم»<sup>(١٩)</sup> . ولا نود أن نستقى في دلالة هذا الخلط على صورة النقد العربي القديم . وإنما نحاول من جانبنا تبع لغة المصطلح التي تمثل جزءاً من النهج العلمي كما أشرنا .

ففي محاولة من جانب الدكتورة هند ، لتلخيص ما أسمته «محور الصراع الناقد» في حياة الشعراء تستخدم مصطلحاً جديداً هو «الفنية الذاتية» في موضوعين من دراستها الأول في الصفحة السادسة ، والثاني في الصفحة الثالثة عشر . وبنفس التركيب والمفردات تقريباً «ان محور الصراع الناقد في حياة الشعراء ، يستند إلى الفنية الذاتية — ان صح التعبير —»<sup>(٢٠)</sup> هذا في موضوع ، وفي الآخر تقول «ان محور الصراع الناقد في حياة الشعراء منذ القدم — يستند إلى الفنية الذاتية — ان صح التعبير»<sup>(٢١)</sup> .

ويلاحظ — في هذا المجال — أنها تُشَفِّعُ مصطلح «الفنية الذاتية» باحتفال الصواب والخطأ عن طريق جملة «ان صح التعبير» التي لا تجعل القارئ يطمئن كثيراً لاستخدام المصطلح ولا يرفضه في نفس الوقت . ويُبيَّن — بعد ذلك — أن المصطلح نفسه لم يوضح أو يحدد ولو على سبيل التقرير خصوصاً أنه أساس «محور الصراع الناقد» وفي محاولة من الدكتورة هند ، لتوسيعه ، أشارت بأن الشاعر «يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد فإذا صدر النقد عن الشاعر ، فإن هذا يعرف ما يتعري الشاعر من ضعف وقوّة ، ومن علل أخرى ، ولا أقصد بالعلل ، بالمعنى العروضي فقط ، وإنما أقصد كل ما يمكن أن يؤخذ على شعر الشاعر»<sup>(٢٢)</sup> . لکشفت بهذه الأشارة عن علاقة المصطلح بميدانه وعلاقته بناقدة ، وجعلت هذه العلاقة صراعاً نقدياً موجوداً في حياة الشاعر منذ القدم على حد قوله ، لكنها إذا فعلت ذلك لم تصلح شيئاً ذا بال يكشف عن مصطلح «الفنية الذاتية» أولاً ، ويكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بالناقد ثانياً .

أما عن حدود هذا المصطلح ، وشرعه ، فلم نقف على معجم من المعاجم اللغوية أو معاجم المصطلحات في الأدب والنقد ، يشير إليه . ولم نجد إلا مصطلحين هما : «ذاتي» و «الفن» وكل

منها بعيد عن الآخر ، فالاول يصل بطبيعة الحكم النبدي ، والثانى يصل بكيفية التعبير عما يحدث في النفس<sup>(٢٣)</sup> . وكلاهما لا يصلح ان يتركب منه مصطلح جديد . وبغض النظر عن طبيعة هذا المصطلح «الفنية الذاتية» فان ما أسمته الدكتورة «هند» بـ «محور الصراع النبدي» في حياة الشاعر ، قد كشف عن طبيعة نظرتها الى الشاعر والناقد . وكيف تكون العلاقة بينهما . اهنا ترى أن الشاعر من حيث المعرفة بشعره ، «يعرف من دقائق الشعر مالا يعرف الناقد» وأن الناقد «مهما كانت ثقافته سيجد نفسه في النهاية يسأل نفسه ، ان كان قد استطاع الوصول في نقهء الى ما اراده الشاعر من معان في قصيده»<sup>(٢٤)</sup> . وأن الذى يجمع بينهما هو النص الشعري بالضرورة .

ويقف وراء نظرة الدكتورة الى الشاعر والناقد ايمان عميق بان الاول اعلم الناس بشعره «أنا أو من ايمانا عميقا بأن الأديب أو الشاعر ، هما أقرب الناس إلى ناجهمها ، وأن الناقد مهمها كان موقفا ، لا يعرف عنهما ما يعرفان عن انفسهما ، لأنهم لم تصادفه التجربة التي مروا بها حين صاغا أدبهما ، ولم يعرف شعورهما في تلك اللحظات الناعمة او القاسية ، التي، اختبراهما حين سجلوا في عباراتهما صدى ما ينخلع بين جواхئهما ، في تلك العبارات التي نقولها»<sup>(٢٥)</sup> .

ومن هذه النصوص المغيرة عن نظرتها ، يتبعن لدينا استحالة أن يفهم ناقد شاعرا ، لأن الشاعر عالم مغلق لا يستطيع الناقد ، مهما أقوى من ثقافة وعلم أن يفتح مغاليق هذا العالم . وبين أيضا أن الشاعر ليس «إنسانا عاديا يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالي يتحكمها ويسطير عليها ذكاء حاد يتحول بها إلى احساس عميق ، وأن عملية الإبداع نفسها ، عملية ارادية مسيطر عليها ومهدفة»<sup>(٢٦)</sup> . ويتحول النص الشعري — انتاج الشاعر — إلى مجموعة من الرموز الخاصة جدا حالياً من أي علاقة مشتركة ، لا يستطيع حلها أو فهمها إلا أصحابها . وهذا ليس في صالح الشعر ولا الشاعر ، لأنه سيؤدي بهما معا إلى الفن والعزلة .

ان الشاعر بهذا المعنى الذى ساقته الدكتورة ، ليس كائنا عاديا يستثنى الاطار الاجتماعى والثقافى الذى يعيش فيه ، ولكنه كائن متعال منفصل عن اطاره وتاريخه منطق مختلف لمنطق البشر كما أن دور الناقد ازاء هذا الشاعر ، أن يبحث عن مقدساته في حياته الشخصية ، تجاريه وانفعالاته ، وسلوكياته ، و يقدمها إلى الناس ، باعتبارها علامات عليه ، وأن يتعامل مع نصوصه مسلماً منه البداية بأنه مهمًا أقوى من علم وثقافة ، فلن «يستطيع الوصول في نقهء الى ما أراده الشاعر من معان»<sup>(٢٧)</sup> .

ويستند ايمان الدكتورة العميق بأن الشاعر «يعرف من دقائق شعره مالا يعرف الناقد» وأن الناقد مهمًا كان موقفا لا يعرف عن الأديب أو الشاعر ما يعرفان عن أنفسهما — ولا ندرى ما المقصود بالانفس هنا — حياتهما الشخصية — أم ثغرتهما الابداعية — إلى مصدرين الأول

حدث ، والثانى قديم ، أما الثانى : فهو ما فهمته الدكتورة من مقوله شاعت ونقلت على السنة بشار وأى نواس والبختى وهى «إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله» (وفى رواية أخرى) من دفع إلى مضايقه» وقد وردت فى الأغانى وزهر الأداب وغيرها كالعمدة واعجاز القرآن . والمتبع للسباق الذى قيلت فيه ، يدرك ملابسات اطلاق هذه الكلمة وذبوعها . فقد قيل ليشار إن ١١ عبيدة ، ويونس بن حبيب يفضلان الفرزدق على جرير ، وكذلك قيل للبختى ان تعلا يفضل مسلما على أى نواس فكان الرد هو هذه الجملة . وأبو عبيدة ويونس بن حبيب وثعلب جماعة من اللغرين ورواة الشعر والغريب ، وهم يحكم عملهم ، يفضلون كل شعر قريب الشبه من الشعر القديم الذى يختلف عن الشعر الحديث . هذا بالإضافة إلى موقفهم من الشعر الحديث وشعرائه . وهم يتدخلون للحكم في هذا الشعر انطلاقاً من معايير مجافية لذوق شعراءه . من هنا كانت هذه المقوله التي املتها ظروف الانفعال والتزاوج القائم بين الفريقين . فاللغويون يرون قوله وصيغها صرفية وعلاقات نحوية وأساليب ثابتة ودلالات واضحة والشعراء يرون اللغة أداة تعبير فذة في يد الشاعر يخلو منها ما يشاء من الصور والتراءيب التي تختلف نظرية اللغرين فالخلاف القائم بين الفريقين هو خلاف في الثقافة ، وفي الذوق ، ومن ثم في مدى التغير والثبات في مسألة القيم اللغوية والجمالية في الشعر ، وعليه فإن هذه المقوله لا تعنى على الاطلاق — كما فهمت الدكتورة — ان «الشاعر يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد» وما يوحى به هذا الفهم من ظلال على علاقة الشاعر بالناقد من خلال النص . فالنص الشعري ليس نصاً مغلقاً لا يفك رموزه إلا صاحبه ، بل إن علاقة الشاعر بقصته تكون قد انتهت في اللحظة التي يدفع فيها الشاعر نصه إلى المثلثين ، وبطلي هو كما يقول المشتى :

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويخصم  
لأن النص قد تجاوز صاحبه ، مثلاً تجاوز بصياغته ، وظيفة التوصيل أو الإيحاء إلى وظيفة التخييل  
والإيحاء وإنتاج الدلالات .<sup>(٢٩)</sup>

فاللغة الشعرية — في صيمها — هي من نسيج هذا الكلام الذي نتداوله ، إلا أنها تفرق عنه ، وهي — كما يقول جاك دريدا — «لا تحمد فقط على مبدأ المخالفة أو القابض Differences كالمادة الطبيعية بل على مبدأ الإرقاء ، فالنص الأدبي لا يحدد المعنى بل يرجحه أو يقيمه في حيز الإنكماش ، بحيث لا يكون النص علامه على معنى ، بل هو نفسه منتجًا للمعنى»<sup>(٣٠)</sup> وبهذا فإن النص هو رسالة الشاعر إلى الناقد الذي لا يبحث عن معزمه بالشاعر وأحواله ، بل يكتشف جماليات ابداعه .

والمصدر الآخر الذى تستمد منه الدكتورة ايمانها بأن الشاعر يعرف من شعره مالا يعرفه الناقد ، وإن الناقد مهما كان موقفاً لا يعرف عن الشاعر ما يعرفه عن نفسه لأنه لم يعرف شعره وتحرجه على حد

تعبيتها، فهو الأساس الفكري والجمالي للمدرسة الرومانسية فهي في أساسها الفكرى قد جعلت «الوجود الأول للذات او الوعي الانساني» ، وجعلت العالم الموضوعى من خلق هذه الذات ، اذ ان وجوده متوقف على ادراكه له <sup>(٣٠)</sup> ومادام العالم الموضوعى من خلق الذات ، فان الفن ومنه الشعر — في هذا السياق «تعبير عن الصورة الخاصة للعالم ، وهي الصورة التي خلقتها الذات معتمدة (الشعور) و (الوعي العاطفى) . <sup>(٣١)</sup> ومن ثم «وجه الرومانسيون الفكر الفنى الى درس (الفنان) وترجمة بعثتهم الى أداته الادراكية الخيال» <sup>(٣٢)</sup> وكانت الدراسات التي اهتمت بدراسة الفنان شاعراً أو غيره ورأيت فيه انساناً ملهمأً أقرب الى كونه نبياً ، لذا صار عالمه مليئاً بالأسرار والرموز التي لا يستطيع الناقد مهما كان موفقاً — على حد تعبير الذكرى هند — ومهما كان متقدماً ان يفسرها او يفكها او يصيغ مقبولاً ان ينصرف الناقد عن النص الى مبدعه ، وحتى ان توقف عند النص فهو — كما ترى الدكتورة — يظل «يسائل نفسه ان كان قد استطاع التوصل في نقهـة الى ما أراد الشاعر من معان في قصيـته» وكأن مابريده الشاعر مفارق لبناء القصيدة، أو كان هم الناقد الأول ان يفهم قصد الشاعر ، لا أن يحمل النص لغويـاً ودلـالياً وجمـالياً ، وهذا التحلـيل قوانـيه ومعـايـره .

★ ★ \*

وإذا كان المصطلح هو لغة العلم ، ويمثل «جزءاً هاماً من المنهج العلمي» <sup>(٣٣)</sup> فان التحديد الزمني للبحث يمثل جزءاً لا يقل أهمية عن المصطلح ، لأن اي باحث لابد أن «يحدد لنفسه العصر الذي يعمل فيه والمكان أو الأقلام والأشخاص والجوانب المختلفة المتصلة بالبحث» <sup>(٣٤)</sup> ، وذلك يعني أن يكون للبحث بدايته الزمنية ، ونهايته . وتحديد البداية والنهاية امر ضروري يخضع لاختيار الباحث موضوع بحثه ولاهدافه التي يريد تحقيقها من بحثه . وهذا التحديد يتوقف عليه وجود مادة البحث ، كما يدل على أن ظاهرة ما من الظواهر شملت هذه الفترة او عاشت متمثلة في نتاج بعض المفكرين او العلماء . كما ينطوي هذا التحديد على ما يبرره بحيث تكون البداية علامة على شيء ذي أهمية ، وكذلك النهاية .



عز الدين اسماعيل

وإذا اقتربنا من مجال التطبيق نرى أن اختيار الدكتورة هند زمن بمحبها قد خضع لبداية ونهاية ، وقطلت البداية في العصر الجاهلي . وهو عصر صناعت فيه البدائيات الحقيقة للأدب — الشعر والنثر — والنقد . فإذا كان أحاطح قد أشار إلى تحديد بداية الشعر العربي الجاهلي قبل الاسلام بقرن ونصف القرن او بقرنين على أكثر تقدير (٣٥) . فإنه — في الحقيقة — لم يحدد أولية الشعر العربي وإنما حدد أولية القصيدة العربية ، وهو تحديد قد جعله يرجع بهذه الاولية إلى امرى، القيس والمهمل اللذين يمثلان بداية ظهور القصيدة العربية (٣٦) . وإذا كان الدارسون قد اعتمدوا قول الجاحظ بداية لظهور القصيدة العربية وليس بداية للشعر العربي الجاهلي ، فليس هناك أحد حاول أن يفعل نفس الفعل فيحدد كيف بدأ النقد في هذا العصر البعيد ، على الرغم من ان هذه القصيدة التي قالها المهمل وأمرؤ القيس قد مرت بمراحل من التهذيب والمارسة ، وهي مراحل غابت في بطن الصحراء اذ « بين الحداء الذي يظن انه نواة الشعر العربي وبين القصيدة الحكمة عصر طويل للنقد الادبي ألمع على الشعر بالاصلاح والتهذيب حتى انتهى الى الصحة ، والى الجودة والاحكام . فلم يكن طفرا ان يهتدى العرب لوحدة الروى في القصيدة ، ولا لوحدة حركة الروى ، ولا للتصریع في اوها ، ولا لانتفاخها بالتنفس والتوقف بالاطلال ، لم يكن طفرا أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة .. وإنما عرف ذلك كله بعد تجارب ، وبعد اصلاح وتهذيب ، وهذا التهذيب هو النقد الادبي . وإذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عننا ، فإن طفولة النقد العربي غابت معها (٣٧) ولم تشر الدكتورة هند الى هذه الاشكالات المبهجة عند اتخاذها هذا العصر بداية لبحثها في النقد . كما أنها لم تشر الى ما يبرر بدايتها التي فرضتها لنفسها ، وهي بداية متأخرة ترتبط بالتابعة الديافى في سوق عكاظ ، وفي يثرب حين دخلها ، كما ترتبط بزملائه الذين سبقوا الاسلام بقليل . وهذه البدائيات التي ارتبطت بالتابعين من الشعراء الجاهليين تحمل « نواة النقد العربي الأول ، نواة النقد التي عرفت ، والتي قيلت في شعر معروف » (٣٨) .

وإذا كان لا مفر — امام من يكتب تاريخ النقد — من ان يتبع البدائيات المعروفة ، فلا أقل من ان يشير اليها في بمحبته اشارة لا تتجاوز حدود هذه البدائيات ولا تعرinya من طوفتها التي صاحت بها ، ومن خصائص النقد في هذه الفترة . فقد رأت أن تفرد الدكتورة هند هذه البدائيات مكانا مستقلا في بمحبها يتساوى مع ما خصصته من حيز للنقد في العصر العباسي مثلا ولا تقصد هنا عدد الصفحات بل تقصد تقسيم خطة البحث إذ انقسم الى اقسام ثلاثة هي : نقد الشعراء الجاهلين والاسلاميين . نقد الشعراء الامويين . نقد الشعراء العباسيين . وعلى الرغم من أنها عرضت لللاحظات التابعه وغيره من الجاهليين ، فإن المتتبع لعرضها لم ير محاولة منها للحديث عن خصائص نقد هؤلاء أو طبيعته ، وإنما راحت حكماتها بين السطور بعيدة عن التحليل او التفسير او التعليل لشيء من الاشياء واكتملت

بجمل سريعة مثل «وهذا النوع هو نقد ذوق فني ، خال من التحليل والتعليق ، تقصصه الشمولية القديمة — ان صحت العبارة (٣٩) .

وكما جاءت البداية — بداية البحث — غير معللة ولا مبررة وخلالية من الاشارة الى الاشكالات النهيجية في اتخاذ العصر الجاهلي بداية زمنية لبحث في النقد ، جاءت النهاية أيضاً وهي نهاية مضللة مرتين . مرة عندما توقفت عند القرن الرابع المجري او هكذا اعلنت الدكتورة دون سبب واضح . ومرة عندما اعلنت انها ستقدم «صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلي ، الى نهاية حياة الشريف المرتضى (٤٠) » وهي قد انتهت في الثلث الأول من القرن الخامس ٤٣٦ هـ وانهت من كتابه «آمالى المرتضى» مصدراً للحديث عن نقد الشعراء للشعر سواء في العصر الجاهلى أو الاسلامي أو العباسى ، فكانها تعرض كتاباً وتتسى انها تتحدث في موضوع محدد يلتزم بمنهج . واذا كان من الجائز افتراضاً — الا نقلاً او تناقضًا عن عدم وجود تبرير لاتخاذ العصر الجاهلي بداية للنقد ، فليس من المقبول أن يتم هذا في اتخاذ القرن الرابع نهاية للبحث خصوصاً أن هذا القرن — على الرغم من ثراه العلمي وازدهار حركة النقد فيه — ليس نهاية الشعراء ولا هو قرن اختص بشيء جعل شعراءهم آخر من نعدهم من العباسيين . ولا ندرى لماذا توقف البحث في القرن الخامس عند الشريف المرتضى دون غيره كأى العلاء المعرى مثلاً . اللهم الا اذا كان هناك سبب عقائدى لم تكشف الدكتورة النقاب عنه .

وإذا كان المنهج — على العموم — من حيث كونه مصطلحاً — هو «الطريق الواضح في التعبير عن شيء ، أو في عمل شيء ، أو في تعليم شيء ، طبقاً لمبادئ معينة ، وبنظام معين وبغية الوصول الى غاية معينة (٤١) » فإن هذا المنهج — من حيث كونه خطوة عمل منطقية — هو توظيف جيد للمصطلح من أجل الوصول الى غاية معينة ، وفي سبيل ذلك اعلنت الدكتورة عند هدفها ومنبجها . أما منهاجها الذى راعت فهو كما تقول «وراعينا في دراستنا هذه المنهج التاريخي لأنه يعين على تمثل الأحكام النقدية وتطورها (٤٢) » وهدفها من دراستها هو «الدراسة الموضوعية» وقد اعلنت ذلك في نهاية بعثتها اذ تقول «نرجو أن تكون وفتنا في تحقيق مانصبو اليه من الدراسة الموضوعية لقد الشعراء للشعر ، وبيان دورهم في هذا الميدان (٤٣) .

ومن المؤمل دائماً ، أن يفتضى الباحث عن المنهج الذى يحقق له هدفه من دراسته وقد رأت الدكتورة هند فى المنهج التاريخي وسيلة جيدة تتحقق به هدفها من «الدراسة الموضوعية» : وقد ازداد الاتجاه الى التاريخ فى القرن التاسع عشر الميلادى بحيث أصبح لكل شيء تاريخ . وقد أثر هذا الاتجاه فى النظر الى الوجود الانساني ، كما أثر فى مناهج البحث وطرق التفكير ومن هنا صار اهتمام الدارسين بالأخذ بالمنهج التاريخي بحيث صار «تاريخ ظاهرة ما او نشاط انسانى ما واحداً من

أمرین : اما ان يكون تاریخا زمیا (خارجیا) – ان صحت العبارة – يعني بالاستمرار الزمنی مع انکار أن تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار ، واما ان يكون تاریخا (داخليا) مفسرا للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة <sup>(٤٤)</sup> . وقد فهمت الدكتورة هند من النهج التاريخي . جانبه الأول وهو التاريخ الزمني الذي يتم بالتقسيم السياسي للعصور دون النظر الى ما يفسر هذا الاستمرار الزمني بدلیل أنها اعتمدت خطة بعثها لاعل اساس تطور الظاهر المدرستة وعلاقتها بقیة الظواهر المماثلة ، واما اعتمادتها على اساس التقسيم للتاريخ ، فالغزت بالعصر الجاهلي سياسيا ، ثم بالعصر الاموي ثم بالعصر العباسي . وكان هذه العصور وحدات منفصلة عن الأخرى واذا صح ان اختللت هذه العصور عن بعضها سياسيا وتحددت تواریخ لبداية كل عصر ونهايته ، فإنه لا يصح هذا النظر بالنسبة لظاهرة تطور الفكر الندی عند العرب . وهو تطور خضع لفكرة التاريخ – بلا شك – لكن هذه التاریکیة ليست بالمعنى الذي التسمیه الدكتورة هند . وهو الاستمرار الزمني وليس بالمعنى الثاني وهو ان تفسر الظاهرة بقوانينها الداخلية . ان التاریکیة ، بالنسبة لنفسی ظاهرة ماتعنی « کیفیة عمل قوانین تطورها الخاصة وفق قوانین تطور عامة » <sup>(٤٥)</sup> .

وبناء على هذا الفهم لفكرة التاريخ – في ضوء النهج التاريخي ، تبين ان هذا النهج منهج يتم برصد تطور الظاهرة ونحوها ، وتفسیرها باعتبارها ظاهرة غير منعزلة عن بقیة ظواهر المجتمع الاخری فائی ظاهرة لما بقوانينها الذاتیة التي تعمل في اتصال بقوانين التطور العامة كما ان لها استقلالها السنسی ، بحيث يمكن أن نعد ما فعلته الدكتورة هند – في ضوء هذا الفهم – تاریخا يعنی أنه تسجيل لأحوال ظاهرة ما ، كظاهرة النقد العربي القديم ، واذا كانت «الموضوعية» تعنى «وصفا لما هو موضوعي» ، وهي بوجه خاص مسلك الذهن الذي يرى الاشياء على ماهی عليه ، فلا يشوهها بنظرية ضيقة او بتحيز خاص <sup>(٤٦)</sup> . فان النهج التاريخي بالمعنى الذي قدمناه ، كفیل بالنظرية الموضوعية من حيث هي رؤیة الشيء على ماهی عليه ، ورصد تطوره وتفسیره في ضوء قوانینه الخاصة ، وعلاقتها بغيرها من قوانین التطور العامة في المجتمع . ولا يمكن للمنهج التاريخي الذي يعني السرد التاريخي للاحداث والأحوال أن يحقق هذه الموضوعية لأن هذا النهج يرى الاشياء من الخارج دون ان يفسرها وان فسرها أو حاول البحث عن قوانینها الخاصة ، فإنه يرها منعزلة عن سياقاتها التاريخی والاجتماعی .

فقد بدأت الدكتورة هند رؤيتها لظاهرة النقد الادی عند العرب مثلا في نقد الشعراء الشعرا من العصر الجاهلي ولم تحاول البحث عن عوامل استمرار هذه الظاهرة ، على الرغم من أن هذه العوامل متغيرة ، ومرتبطة بالتطور الجوهري الذي يساد المجتمع العربي بعد الاسلام في الصدر الاول منه ، ثم ماحدث لهذا المجتمع مرة أخرى من تغول اجتماعی وسياسي وثقافی وذوق مع بداية عصر الفتوح وقيام الدولة العباسية ، وافتتاح العرب على بقیة الاجناس الأخرى افتتاحا ثقافیا وحضاریا

وماديا كان من شأنه ان يحدث معه تبدل في الاذواق وتغير في الأحوال فلم تعد النظرة لفن الشعر هي نفس النظرة القديمة عند عرب الجاهلية ، أو عندهم في صدر الاسلام فلم يعد التقى بالاطلال عنصرا لازما في بناء القصيدة لأنه لم يعد في حياة الشاعر او المجتمع أطلال كما لم يعد هناك ضرورة لاستخدام المجمع اللغوي الغريب في الفاظه في مجتمع صار يبحث افراده عن المتعة واللذة كما يبحثون عن السهولة واليسر ، اذ قيل لبشار : اذا شئت ان تثير العجاجة اثرها في شعرك ثم تقول : ربابة ربة البيت .. قال : ائما اخاطب كلا بما يفهم <sup>(٤٧)</sup> وقد ادرك الاصمعي الروية هذا التحول المتأثر حينا قارن بين بشار بن ابي برد ، ومروان بن ابي حفصة ، وكان من المفروض ان يتحاصل الى ذوقه في تفضيل الشعر القديم ، فيحكم لمروان ولكنه حكم لبشار بالشاعرية ، وعلل ذلك تعليلا يبدو فيه احساسه بأن بشار كان اكثر تفاعلا مع هذه التغيرات الجديدة اجتماعيا وثقافيا وذوقيا فقال «لان مرwan سلك طريقا كثرا سلاكـه فلم يلحق بمن تقدمـه ، وأن بشارا سلك طريقا لم يسلكه احد ، فانفرد به وأحسن فيه وهو اكثر فنونـه شـعرا ، واقوى على التـصرف ، واغـزـ بـديـعا ، ومرـوانـ اـخذـ بـسـالـكـ الاـوـالـ

(٤٨)

هذا بالإضافة الى أنها قد عزلت هذه الظاهرة — النقد الادبي عند العرب عن عوامل تطورها البدأ من القرن الثاني المجري ، وهي عوامل عامة تتصل بما أشرنا اليه من التغير الذي أصاب المجتمع العربي الاسلامي اجتماعيا وسياسيا وثقافيا وذوقيا ، وعوامل خاصة تتصل بموقف البيات المهمة بالنص الادبي ، جمـا ورواية وابداعـا ونقـدا ، فالبدعون من الشـعـراء في أواخرـ القرـنـ إـلـأـوـلـ وأـوـاـلـ الشـافـقـ وـجـدـنـاهـمـ كـثـرـةـ «ـشـبـواـ كـلـهـمـ فيـ اـلـاسـلـامـ» ، وـعـاشـواـ كـلـهـمـ عـيـشـةـ اـسـلـامـةـ ، وـكانـ هـؤـلـاءـ الشـعـراءـ منـ أـفـطـارـ مـخـلـقـةـ ، وـمـنـ بـيـاتـ مـخـلـقـةـ ، وـمـنـ نـزـعـاتـ مـخـلـقـةـ <sup>(٤٩)</sup> . الأمر الذي حدث معه ازدهار شـعـرىـ كـبـيرـ شـجـعـ النـقـادـ منـ اللـغـوـيـنـ وـالـرـوـاـةـ عـلـىـ الـاـهـتـامـ بـهـ أـضـفـ إـلـىـ هـذـاـ كـلـةـ الـبـيـاتـ الـقـافـيـةـ فـ مـكـةـ وـالـمـدـنـ وـدـمـشـقـ ، وـبـلـبـرـسـةـ وـالـكـوـفـةـ .

وفي مواجهة المبدعين من الشـعـراءـ والـكـتـابـ تـأـقـ طـائـفةـ الـلـغـوـيـنـ وـهـمـ الـدـينـ «ـجـعـواـ مـادـةـ الـلـغـةـ وـرـوـاـ شـعـرـهـاـ وـوـضـعـواـ خـوـهـاـ وـعـرـوـضـهـاـ ،ـ كـانـواـ مـاـحـلـظـينـ ..ـ وـمـنـ نـشـأـواـ لـشـاـ الـاحـكـاكـ بـهـمـ وـبـيـنـ مـعـاـصـرـهـمـ منـ الشـعـراءـ لـمـ يـرـوـنـ عـدـهـمـ منـ بـعـضـ مـخـالـفـاتـ لـحـوـرـيـةـ اوـ صـرـفـيـةـ اوـ عـرـوـضـيـةـ <sup>(٥٠)</sup> .ـ وـكـانـ هـؤـلـاءـ الـلـغـوـيـونـ —ـ يـعـكـمـ عـلـمـهـ اـذـ لمـ يـرـوـاـ فـيـ الشـعـرـ اـلـاـ مـشـالـ وـالـشـاهـدـ —ـ يـفـضـلـونـ الشـعـرـ الـقـدـيمـ وـيـرـفـعـونـ مـنـ شـانـ أـعـلـامـهـ ،ـ وـقـدـ صـرـفـهـمـ هـذـاـ المـوـقـعـ عـنـ الـاحـسـاسـ بـتـغـيـرـ الشـعـرـ اـخـدـثـ عـنـ الشـعـرـ الـقـدـيمـ ،ـ وـمـنـ ثـمـ نـشـأـتـ قـضـيـةـ الـقـدـيمـ وـالـجـدـاءـ .ـ اوـ الـقـدـيمـ وـالـجـدـيدـ الـتـيـ عـرـفـتـ باـسـمـ «ـالـخـصـومـهـ بـيـنـ الـقـدـماءـ وـالـجـدـيـدـيـنـ»ـ وـاـذـ كـانـتـ بـيـةـ الشـعـراءـ وـبـيـةـ الـلـغـوـيـنـ قـدـ تـفـاعـلـاـ ،ـ فـلـاـ نـسـ بـيـةـ الـتـكـلـمـيـنـ الـتـيـ وـصـفـهـاـ اـسـتـاذـنـاـ الـدـكـهـرـ شـوـقـ ضـيـفـ بـقـوـلـهـ «ـوـاـذـ تـرـكـنـاـ هـذـهـ الطـالـلـةـ مـنـ الـلـغـوـيـنـ وـعـلـمـهـاـ فـيـ الـقـدـمـ اـلـىـ طـائـفةـ الـتـكـلـمـيـنـ ،ـ وـجـدـنـاهـاـ تـفـرـقـ عـلـيـهـمـ فـيـ هـذـاـ الضـرـبـ مـنـ ضـرـوبـ الشـاطـعـ الـعـقـلـ ،ـ وـمـرـجـعـ ذـلـكـ اـلـىـ اـنـهـ لمـ تـكـنـ مـحـالـظـةـ مـلـهـمـ تـعـقـدـ بـالـمـوـذـجـ الـقـدـيمـ مـنـ الشـعـرـ

ووحدة ، بل كانت تنظر في الحديث معه ، كما كانت تنظر في بلاغة القرآن ومدار فصاحته وتأويل كلمة ، وقد التهم عقلها بالثقافة الأجنبية <sup>(٥١)</sup> .

وبالاضافة الى ان الدكتورة هند ، قد عزلت ظاهرة النقد العربي القديم عن عوامل تطورها فانها قد عزلتها عن غيرها من الظواهر المماثلة ، مثل ظاهرة تفسير النص القرآني ، وما اسفرت عنه من اثار بدت واضحة على تفكير الشعراء ،خصوصا ان هذه الظاهرة لم تكن بعيدة عن المدارس الفكرية المتعددة التي رأت النص القرآني رؤية تتفق مع ما يناسب مطلعاتها ، ولم يكن الشعراء ، والنقاد ، ببعدين ، عن هذا المناخ ، ولم يكن الناقد شاعرا او ناقدا – في ذلك الزمن – وفقا على نشاط فكري بعينه كالنقد ، بل كانت تتساوز ثقافات مختلفة ، وينتقل من موقف الى موقف ، مما اثر بالضرورة على آرائه وأحكامه ، ومن هنا ، فإن رؤية ظاهرة النقد عند الشعراء او النقاد ، وفي معرض عن هذا كله تعد رؤية ناقصة ، وتعد الاستعانتة بالمنهج التاريخي – في غيبة هذه الرؤية – استعانتة لا تتفق هدفها التزرت به الدكتورة من قبل وهو «الدراسة الموضوعية» وذلك لعدة أسباب ، قدمتها اثناء تحليلا ، ولا مانع من ايجازها فيما يلى :

أولا : ان الدكتورة هند ، حينما تصدت لموضوعها – نقد الشعراء للشعر – راحت تعامل مادة نقدية – هي مدار بحثها – تتصل بتصورات الشعراء حول فن معين . والترتبت ببحث تطور هذه التصورات – بغض النظر عن تحقق هذا الالتزام او عدمه – وهي بالتالي دخلت في علم تاريخ الأفكار وهو «يبحث انتشار بعض الأفكار والمؤلفات العامة في عصر من العصور ، أو في بيئة من البيئات وعلى هذا المعنى يكون التاريخ الفكري عبارة عن دراسة نصيب نظرية ما من الأزدهار والانتشار بين نخبة محددة من العلماء والمفكرين» <sup>(٥٢)</sup>. أى أن هذا العلم تاريخ الأفكار – History of ideas يهتم بمتتابعة تطور الفكرة في بيئة من البيئات لدى نخبة من المفكرين في وقت ما وصيروتها فيما بعد وان فتشنا في جوانب بعثها لا ننسى اثرا لهذا المفهوم ، فهي لم تجعل لدرسها نقد الشعر ، محاور منهاجية ، ولم تطلق من اساس نظرى تستعين به في فهم مادتها وتحليلها ، ومن ثم جاءت ملاحظات الشعراء بمعرفة مفكرة الا من رباط وهي مثل ، «ولأنى توأس اراء نقدية في الشعراء الجاهلين ، وفي شعراء عصر صدر الاسلام ، والشعراء الاميين ، وله آراؤه النقدية» <sup>(٥٣)</sup> وهو رباط لا يوضح مصادر هذه الاراء ولا انتهاءها لأى محور من محور من نظرية الشعر ، وإنما هي أفكار ، كل فكرة تعبّر عن نفسها متنمية مرّة الى الاسلوب ، ومرة الى الصورة ، ومرة الى النحو ، وتنتهي الى ازمان مختلفة مبنية ، هذا بالإضافة الى ان الدكتورة اعتمدت على نوع معين من الملاحظات النقدية التي ابداها الشعراء ، وهي ماروى عنهم وغالب عنها مصدر في غاية الأهمية – وهو دواوين الشعراء التي لم نر مجرد اشارة عابرة اليها على صفحات البحث .

ثانيا : ان الدكتورة ، قدمت لنا مجموعة من الشعراء الجاهلين الاسلاميين والعباسيين

واصطفتهم ، ولا ندرى على اى اساس ، وكأنهم معزولون عن موروثهم الندى أو عما عاصروه من قضايا نقدية ، فجاءوا كأنهم نيت معزول عن الشمس والسماء والظل ، وليس له الا بعض الورقات الذابلة ، وعلى الرغم من أهمية دور الشعراء في تاريخ النقد العربي القديم ، فقد غابت ملائمه ، كما غاب عن الدكتورة مبدأ المقارنة لندرك الفرق بين نقد الشعراء — وهم اول النقاد — ونقد النقاد ، ولندرك من من الفريقين كان اكثرا ثراء من الآخر — مadam الشعراء النقاد — في رأى الدكتورة — قد اجادوا في نقدتهم (٤٦) ومن من الفريقين كان اسبق من الآخر في طرح تصورات نقدية جديدة ومفسرة لجانب من جوانب نظرية الشعر عندهم .

ثالثا : ولان فكرة المنهج قد غابت عن البحث ، وقعت الدكتورة هند في خلط كبير بين البيانات التي اهتمت بالنص الشعري ، فاعتقدت ان امثال حماد الرواية ، وخلف الامر ، نقادا شعراء لامعين «ورأينا ان هناك اسماء لمعت من بين النقاد الشعراء وعلى راسهم حماد الرواية المتوفى سنة ١٨٠ هـ .. كا اشتهر منهم خلف الامر المتوفى سنة ١٨٠ هـ (٤٥) وطبعي ان يقودها هذا الى ماقدموه من ملاحظات نقدية متصلة بطبيعة عملهم كرواة للشعر ، وصرفت اهتمامها الى امثال هذه الملاحظات ، ولم تقف عند مادة بعثها الحقيقة المتمثلة في رؤى الشعراء لفن الشعر ، وهي رؤى صاغرها شعرا وفيرا في دواينهم . وهذه المادة فيها من البناء والوفرة ما جعل كاتب هذه السطور يترفق . عندها ليخذذها موضوعا لاطروحته في الدكتورة التي اجيزت في أوائل صيف ١٩٨٤ . ودار عليها بعثه الذي ابتدأ بمشاركة وانتهى بتأليف العلاء ووقع في جزأين الاول : شامل دراسة مفهوم الشعر عند هؤلاء الشعراء العباسين والثانى : شامل نصوص مادة هذه الدراسة . والجزءان ماثلان للطبع .

رابعا : ولاحسان الدكتورة بعدم تماستك المادة التي جمعتها ، او هكذا بدا لها الامر ، لم تنشأ أن يدور بعثها حول محاور نظرية مرتبطة بمفهوم الشعر وقضاياها مما ادى بالضرورة الى عدم التماست الشكلي في بناء خطة البحث . اذ لو نظرت اليها مادلتك على شيء ما اعتناد الباحثون على تسميه ابوابا وفصولا ، او اقساما ما وأجزاء ، او مباحث وغير ذلك من التقسيمات . ولا تجد الا عنوانين فرعية جانبية مكررة متشابهة ترتبط باسماء شعراء ، وليس موضوعات ، ولا تمايز بينها الا بصفة الشعراء ان كانوا جاهلين ، او امويين ، او عباسين .

وبعد هذه الجولة ، وقبلها ، يظل الامر يحتاجا الى تفسير اذا علمت ان الباحثة قد حددت هدفها من البحث ، ولم تعلن عنه الا في السطور الاخيرة منه ، وهو «الدراسة الموضوعية لنقد الشعراء وبيان دورهم في هذا الميدان» (٤٧) كما حددت موقع بعثها بين الابحاث اذا وصفته بانه «دراسة جديدة لم يسبق اليها» (٤٨) ولا ندرى هل لوافق التعالى حين قال : ان من تعد سقطاته هو الكامل ، وان من تحسب هفواته فهو السعيد .

## هؤامش

- ١ - ليس التراث مرجوداً صورياً له استقلال عن الواقع الذي شُناه ، وبصرف النظر عن الواقع الذي يهدف إلى تطويره ، بل هو تراث ينبع عن الواقع الأول الذي هو جزء من مكوناته ... والتراث والتجدد يعبر أن موقف طبعي للبقاء ، لماضي والماضي كلامها معاشان في المغور ، ووصف الشعور هو في نفس الوقت وصف للممزوجون النصفي التراكم من الموروث لتفاعلهم مع الواقع المعاصر ، استقلال من الماضي أو رؤية للحاضر ، تحويل التراث هو في نفس الوقت تحويل لمقاييس المعاصرة وبيان أسباب معوقاتها [أنظر حسن حنفي : التراث والتجدد / المركز العربي للبحث والنشر / القاهرة ١٩٨٠ من ١١ ، ١٢ ، ١٣] ، وما بعدها
- ٢ - نفس المرجع والصلحة .
- ٣ - بالنظرية : جملة تصورات مؤلفة تأثيراً عقلياً مهدى إلى ربط النتائج بالمقومات أو فرض علمي عدل الحالة الراهنة للعلم ، وبشر ال نتيجة التي تبني عندها جهود العلماء الجيعين في حفنة معينة من الزمن [أنظر / مراد وهبة المجمم الفلاسلي / دار الثقافة الجديدة — القاهرة — ط ٣ — ١٩٧٩ م من ٤٤٧ ، وانظر / معجم مصطلحات الأدب / ٥٦٩]
- ٤ - هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / دار الرشيد — العراق / ١٩٨١ م من ٧
- ٥ - نفس المرجع والصلحة
- ٦ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر / مطبعة الجامعة — بغداد / ١٩٨٦ م ط من ٩
- ٧ - هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / من ٧ .
- ٨ - جابر عصفور / مفهوم الشعر : دراسة في الموروث التقديمي — دار الثقاقة للطباعة والنشر القاهرة — ١٩٧٨ م ط ١ من ٧
- ٩ - كمال أبو ديب / جذلية الخفاء والتجل — دار العلم للملائين — بيروت من ٢ / ١٩٨١ م من ٣٥
- ١٠ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر — من ٥ .
- ١١ - سامي إبراهيم يومي مذكور — في اللغة والأدب — دار المعارف — مصر ١٩٧٠ من ٩٤ .
- ١٢ - نفسه / من ٨١
- ١٣ - أبو حاتم الرازي / الرينة / تحقيق / حسين فوزي الله / دار الكتاب المصري / مصر ١٩٥٧ من ٨٣
- ١٤ - ساين وهب / البرهان \% تحقيق / حفني شرف / مكتبة الشاب القاهرة من ١٣٠
- ١٥ - مجدى وهبة / معجم مصطلحات الأدب / مكتبة لبنان / من ٥١٤
- ١٦ - نفس المجمع / مادة نقد
- ١٧ - هند حسين طه — الشعراء ونقد الشعر / من ١٢ .
- ١٨ - نفسه من ١٢
- ١٩ - منه من ٦
- ٢٠ - منه من ٦
- ٢١ - منه من ٦
- ٢٢ - منه من ٦
- ٢٣ - الماقن : الأتجاه الداقيق عموماً هو كل ميل إلى اعتبار أحكام الإنسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص ، وقد أطلق على المدارس النقدية التي ترى أن الحكم على العمل الفني يجب أن يقوم على ذوق الناقد حلقة حكمه عليه ، لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعية من قبل .
- الفن : تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو المركبات أو الأصوات أو الأنماط .
- ٢٤ - انظر : معجم مصطلحات الأدب .
- ٢٥ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر من ٦
- ٢٦ - عبد الرحمن طه بدر — الرواية والأرض — المطبعة المصرية العامة — القاهرة ١٩٧١ من ١١
- ٢٧ - هند حسين طه — الشعراء ونقد الشعر من ٦

- ٢٨ - سعيد يوسف عل - مفهوم الشعر عند الشعراء العباسين من بشار إلى العلاء - رسالة دكتوراه خطوطه - ١٩٨٤ - جامعة القايزير ، اظر ص ٣٤٤
- ٢٩ - شكري عياد / موقف من البيروية - فصول - القاهرة - العدد الثاني - يناير ١٩٨١ من ١٩٠
- ٣٠ - سعد المعم تلية - مقدمة في نظرية الأدب - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة / ١٩٧٣ من ١٨٨
- ٣١ - نفسه
- ٣٢ - سعد المعم تلية - مدخل إلى علم الجمال الأدبي - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٧٨ من ٩٢
- ٣٣ - ابراهيم يحيى مذكور - في اللغة والأدب من ٨١
- ٣٤ - شوق ضيف - البحث الأدبي : طبيعته ومتاجه - دار المعرف - القاهرة من ١٨ و ١٩
- ٣٥ - سالم الخطاط - البيان - ٤ - ١ - من ٧٤
- ٣٦ - سعيد يوسف خليف وأخرون - الروايات من الأدب العربي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط - المقدمة من ١١
- ٣٧ - سطه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٥ من ١٧ و ١٨
- ٣٨ - نفسه
- ٣٩ - سعيد حسين طه : الشعراء ونقد الشعر من ١٧
- ٤٠ - نفسه من ٥
- ٤١ - سرار و وهـ - المعجم الفلسفى - من ٤٣٢
- ٤٢ - سعيد حسين طه - الشعراء ونقد الشعر - من ٥
- ٤٣ - نفسه من ١٤٥
- ٤٤ - سعد المعم تلية - مقدمة في نظرية الأدب - من ٩٠ و ٩١
- ٤٥ - نفسه
- ٤٦ - مجدى و وهـ - معجم مصطلحات الأدب - من ٣٦٠
- ٤٧ - سالم زبانى - المرشح في مآخذ الظباء على الشعراء - تحقيق على محمد الجزاوى - جنة البيان العربي - القاهرة ١٩٦٥ من ٢٤٩
- ٤٨ - نفسه
- ٤٩ - سطه ابراهيم - تاريخ النقد الأدبي عند العرب - من ٣٨
- ٥٠ - شوق ضيف - النقد - دار المعرف - مصر - من ٣٩
- ٥١ - نفسه - من ٤٥
- ٥٢ - مجدى و وهـ - معجم مصطلحات الأدب - من ٢١٩
- ٥٣ - سعيد حسين طه - الشعراء ونقد الشعر - من ٩٣
- ٥٤ - نفسه - من ٦
- ٥٥ - نفسه - من ١١
- ٥٦ - نفسه - من ١٨٥
- ٥٧ - نفسه



# قراءةٌ في أربعةِ أصواتٍ شعريةٍ من جيلِ الرمادةِ

وليد منير

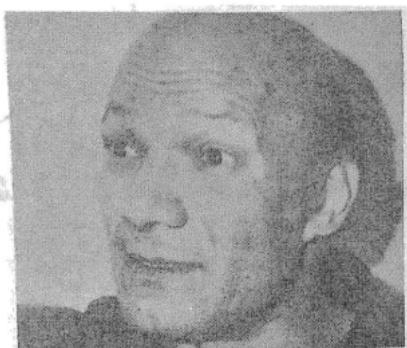
«ما يقى على الأرض هو ما أنسه  
الشراء».

ـ هولدرلين ـ

ـ ١ ـ

هذه إطلالة سريعة تشغل بالكشف عن دأب الموجة الشعرية الثالثة في إفرازِ أصواتٍ جديدةٍ حارةٍ بين فترَةٍ قصيرةٍ من الزمن وأخرى ، إرهاصاً بالامتداد والاتصال والقراءة والفاعلية ، وتميرأً عن نكائف «أهمُ الشعري» وتناميه رغم تخلف المتتابعة النقدية الجادة له ، ورغم تَفَشُّي حالة الكسل العقلِي في واقع حياتنا الثقافية المازومة ؛ إذ أن شهوة «الابداع الجمالي» لم تتوارد للحظة عن الموارد والتدفق ، ولم تكف حركة الشعر الجديد عن توليد فرسانها المتعاقبين بكافة اتجاهاتهم الفنية وآشيةً بانفصالم وانصalam في آنٍ (عن) و(مع) تراثهم التاريخي والجمالي والاجتاعي ، وواعدةً باستشراف آفاقٍ أكثر إشراقاً وِجْدَةً وزحماً دون ادعاء أو ضجيج .

(جيلِ الرمادة) إذن ، وأنا واحدٌ من يعمون إليه ، هو ذلك الجيل الذي ولَّج المعممة عقب انكسارِ الحلم العربي في السبعين والستين ، حيث طفت على سطح الواقع الاجتماعي كالفة التناقضات الكامنة التي خلخت من دعائمه ، ونالت من قاسكه إلى أبعد الحدود الممكنة .



( جيل الرمادة ) تعبر مجازيًّا نطلقه تجاوزًا على من ينتهيون إلى هذه المرحلة الحادة الشائكة من تاريخنا . وهى مرحلة سادها وجع التردى ، وعذاب التكross على كل المستويات . ومادام شراءً هذا الجيل المسكون حتى النخاع بهاجس « التجاوز » يتغرون تقريض ما نشأوا عليه سعيًّا إلى تأسيس واقع جديد ، وكتابة جديدة ، فللاشك في أنهم يحملون عبء قولٍ ثقيلٍ لا يستطيعون بحال الخلاص منه دون أن يعملا على أن يكون « للحزن الافتتاحي » إيقاع يصل ما كان بما يكون ، ويصل ما يكون بما سوف يكون أيضًا .

إن عملية الإبداع تهض في أفضليتها على « شكل من أشكال التوازن الفعال بين الهدم والبناء ، بين الغربلة والتجاوز ، بين إعادة شحد العناصر الفاعلة في القديم وخلق عناصر صادمة جديدة لا تتنسى سوى لمطبات عصرها »<sup>(١)</sup> .

إذن ، فعملية الإبداع في وجهها الآخر شكلٌ من أشكال الجدل ، هذا الجدل الذي يعيد دائمًا إنتاج الحياة ، ويحرر بعض عناصرها لصالح البعض الآخر . والمبدع أو الفنان يراهن عادةً كما يقول « جارنيا ماركيز » على جوادين ، جواد فعالية إبداعه في متلقي هذا الإبداع ، وجواد حدقه الفني ، وعلى المبدع لكي يتحقق الفعاليتين السابقتين أن يملأ وعيًّا متفرداً بمعطيات واقعه خاصةً إذا كان هذا الواقع مضطرباً بمخلط من الاحيالات والتناقضات والرؤى .

- ٢ -

أفزت الموجة الشعرية الثالثة في مدها الأول عدداً من الشعراء الموهوبين الذين أخذوا على عاتقهم مسؤولية تمثيل إنجازات الموجة الأولى ( عبد الصبور - أحمد حجازى - السباب ) وإنجازات

الموجة الثانية ( عفيفي مطر - أمل دنقل - أني سنة - الماغرط ) وفهم الآليات الداخلية التي تحكم هذه الإنجازات فهماً جيداً ، والاستفادة منها ، وتطويرها ، ومحاولة تجاوزها إلى أبعد . ضممت هذه الموجة الثالثة فيما ضمت كلا من الشاعرين : حلمى سالم ، وأحمد الحوى .

أصدر « حلمى سالم » عدداً من المجموعات الشعرية غير ١٤ عاماً كان آخرها ( سيرة بيروت ) ١٩٨٦ م . كذلك أصدر « أحمد الحوى » عدداً من المجموعات الشعرية التي كان آخرها ( الانتظار على مائدة الشمس ) ١٩٨٥ .

وأفرزت نفس الموجة في مدها الأخير عدداً آخر من الشعراء الأصلاء الذين واصلوا تسمية ( خط التجاوز السابق ) ومده إلى متماها . من هؤلاء الشعراء : الشاعر « شادي صلاح الدين » الذى أصدر عدداً من المجموعات الشعرية التي يُعدُّ من أحدثها ( أسرار ) من ملف فاتنة كانت تعيش الوطن ) ١٩٨٥ وهو عبارة عن قصيدة واحدة طويلة . والشاعرة « ميسون صقر » التى أصدرت مجموعة شعرية واحدة هي ( هكذا أتمنى الأشياء ) ؛ هذه المجموعة - فيما أرى - من أفضل ما كتب تحت اسم ( قصيدة النثر ) في السنوات الأخيرة .

لقد تساءل « تريستان تزارا » ذات يوم عن قيمة الشعر ثم أجاب بأن قيمة الشعر تكمن في حضوره الجوهري في قلب زمان العالم ومكانه . فما مدى حضور قصائد هذا الجيل ( المهم من قبل البعض بالانهصار عن هذه اليومي ) في قلب الزمان والمكان ؟ هذا هو السؤال .

- ٣ -

يمثل عالم « حلمى سالم » في قصائid ( سيرة بيروت ) بنية واحدة في الدلالة ، ولكنه لا يُمثل بنية واحدة في التشكيل . فالقصائد المكتوبة من العام ٨١ إلى العام ٨٢ مثل ( مقطوعات الحصار ) و ( وجوه تخنثى وجھى ) و ( حوار مع حجر فلسطيني ) تكاد تداخل على مستوى الأداء الأسلوبى مع قصائد ( سكندرية يكون الألم ) و ( الأبيض المتوسط ) على ما بينهما من تراويخ فى كيفية القول . أما القصائد المكتوبة من العام ٨٣ إلى العام ٨٤ مثل ( تحمل شريانها بذلة ) و ( المشوقة والمرى ) و ( حديث سليمان ) فهي تمثل - في زعى - مرحلة جديدة في التشكيل الجمالى عند « حلمى سالم » ، وفي حدود الديوان الذى بين أيدينا فقد تضمنت قصيدة ( البرزخ صيف ٨٢ ) إرهاصات هذه المرحلة .

فيما عدا هذا فإن قصيدة مثل ( حروف ) المكتوبة فى أكتوبر ١٩٨١ تختوى رغم وقوعها فى الدائرة الأولى نزوعاً خفياً إلى تجاوز ملامع الثبات اللصيقة بقصيدة « حلمى » فى هذه المرحلة ، بينما تختوى قصيدة ( قصائد قصيرة فى وصف الرقم الصعب ) المكتوبة فى نيفوسيا ١٩٨٤ على وقوعها

في الدائرة الثانية اختاءً مرتدًا بعض الشيء إلى (المفانيح) و(النيمات) المميزة لقصيدة «حلمي سالم» في المرحلة الأولى .

ومهما يكن من أمر ، فإن (الترواح) و(التفاوت) و(التذبذب) أحياناً بين قطبين صار يمتلكهما الشاعر هو أمرٌ مشروعٌ خاصٌّة في فتره (التحول التسبي في الخبرة الجمالية ) ، والعبرة هنا بذلك النسق الأخير الذي يتعخض صراع الثنائيات عن اكتئاله وانتظامه في بنية شاملة موحدة .

اقترح الآن أن قصائد الدائرة الأولى تقدم طرحاً للعالم ينهض على رؤية أفقية ورأسيّة أو رؤية ذات زوايا مثليّة (حادة/منفرجة/قائمة) . المهم أنها رؤية مديبة ، محددة بشكل صارم ، وتکاد تكون مؤطرة «مسبقاً» تأطيراً هندسياً . تتحقق هذه الرؤية في عمومها كما توصل «ادوار الخراط» بالثنائيات غير المخلولة (٢) .

ال طفل الذى يداريه كهل  
اسمه الأهل  
صامت كلام  
فرحان بالأسى  
وابتهاجه ألم .

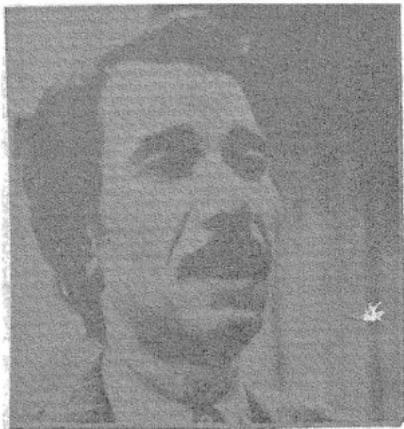
إن ما يجمع بين الأضداد تجاوز غير محسوب في جدينته ، ونادرًا جدًا ما يتولد عن نواة تلك الأضداد وجود ثالث يتجاوزها .

الدواوين الأساسية في قصائد الدائرة الأولى ( دائرة الرؤية الزاوية ) هي : الحجر - الوردة - الرصاصية - البوابة . وكلها دواوين فيما أرى أشد صلة ( بالمكان ) من ( الزمن ) .

قصيدة الدائرة الأولى هي قصيدة المعادلة الحسابية . والشاعر يكسر منطقية هذه المعادلة وذهنها من خلال بعض التنويعات التي صارت تُشكّل سمة مخصوصة من سمات شعره مثل : الإلحاح الإيقاعي ، الجناس اللفظي ، الحوار بين الأنماط والأخر ، التكرار المقطعي .

اقترح أيضًا أن قصائد الدائرة الثانية تقدم طرحاً للعالم ينهض على رؤية دائيرية ، حلولية ، ذات نفس صوفي واضح ، تتخلى للمرة الأولى عن التحديد والتأطير في مقابل التكثيف والعمق . وتقللت من منطقة الثنائيات غير المخلولة كي تدخل في منطقة التضاد ذي العناصر المتعددة .

الوردة ساهرة  
والأنتى ليس تمام على مقاطعاتها الليلية  
تفضى بحقائقها للفلة والجندى ،



تفادر مكمبها تحت رذاذ الثلج الأخر  
تحقق من أن الأشياء الخبوبة  
ما زالت في موضعها الغبوب

تحى الصبية خططاً من الاهتك والسفك  
والقصلة

- تململ من بين بقيا العشق القابيا :-  
رباط حداء

وخلصلة شعر معفورة بالسحاب ،

سطور لطلع أقصوصية

نصف ضلع طاير ،

مفتوح للفرام ،

بداية حلم على المدب ،

سبابة ،

بعض إغفاءة ،

أغلة

لقد بدأ الشاعر ينشد شيئاً فشيئاً تنوعاً ثرياً في إطار الوحدة الواحدة المخكمة دون أن يتسرى عن روئته الجوهرية الأولى في انقسام خميرة العالم إلى سالب ووجب بتبادلان موقعهما في تمازوبي لا ينفك .



الدوال الأساسية في قصائد الدائرة الثانية ( دائرة الرؤية الخلوية ) هي : الوردة - الجامة -  
الوقت - الربابة .

تحتوي هذه الدوال في منظومتها دوال المرحلة الأولى وتجاوزها كما أنها تبدو أشد صلة  
( بالزمن ) منها به في المرحلة السابقة مع الاحتفاظ بعلاقتها مع ( المكان ) .

تخل « حلمي » قليلاً عن إلحاحه لإيقاعي الخارجي واستبدله بإيقاع الداخل الدائري :

قلت : أنا أخدو عيوني  
لصالح سليمان  
لكيف تحدد موقعك الراهن بين الأجناد ؟  
أنا أول من سيكتونون وآخر من كانوا  
وثرى الأرض الإيمان  
اقرب قليلاً  
صالح سليمان ..... إلى آخره .

أيضاً ، فقد خفف « حلمي » بعض الشيء من جرعة الجناس اللفظي . إذن ، فقد تخل  
شاعرنا عاملاً عن التصاقه الجارف للمحوج أحياناً بطبيعة الظاهرة الصوتية ، وأغلى اهتماماً موازياً  
لعناصر التشكيل الأخرى ( الصورة - سياق البناء - التركيب المتضاد للجزئيات المتعددة ) .  
ولكنه احتفظ بسمتين إيجابيتين جداً من سماته اللصيقة وأعني بهما : الحوار بين الأنماط الآخر ،  
والنكرار .

تبليور سمة (الرفض الرومانسي) في شعر أحمد الحلوقي أكثر مما تبليور في شعر أي شاعر آخر من هذا الجيل . تصطبغ هذه السمة بصبغة غنائية واضحة تتکسب ملحمها الدرامي الوحيد من الاخراج المتواتر على توظيف عنصرين رئيسيين ؛ هذان العنصران هما : الشخصية ، والمكان .

وفي (الانتظار على مائدة الشمس) يبرز عنصر (الشخصية) التي تتمتع حياتها بشحنة مأساوية واضحة جلية من خلال مرئيتي «صلاح عبد الصبور» و«نجيب سرور» فيما تأخذ شخصيات أخرى مكانها في قلب صراع الأضداد ذاته دائفة بطاقة اللغة النفسية إلى حدود بعيدة ؛ من هذه الشخصيات «منير الششتاوي» و«أحمد الحلوقي» نفسه .

كذلك يتخذ (المكان) دلالة الدرامية المباشرة عبر تداعيات الأحداث المؤولة في حركة الزمان (الماضي - الحاضر) حيث تكرر هذه الدوال المفاتيح:- الدلتا - اليل - اسكندرية - بيروت ... أبلغ .

وتجربة (الترق إلى تحقيق مستحيل) هي التجربة (المفصل) التي تشطط في الحركة من حولها بقية التجارب الصغيرة الحية التي تسهم بشكل عضوي في تثبيت وترسيخ دلالة التجربة الروحية الأم ؛ هذه الدلالة التي تشي برد الفعل (الانكسار) دون أن تشي بفعل مادي ينهض على المواجهة أو الرغبة في التصدي .

انتي وقت القصيدة  
الفرغى اليل من المجرى ولئى ضفيه  
ربما يغفو قليلاً -  
ربما أنهفو إليه  
ربما يفرغ بعض الحزن  
أو يهتز فرع الذاكرة

معلدة ...  
ربما تصحو على طعم المرانى القاهرة

أو :-

وأعرف أنك فاكهة المستحيل  
وأنك شمس القرى

وأكثار السفر  
 فلا توقفني عن الشوق  
 لا توقفني عن الشوق  
 يرحل وجه ، ووجه يجئ  
 وأنت على واجهات القرى تحملان  
 وزيت يضيء  
 وأنت اللغات .. اللغات .. اللغات  
 دفوف الهوى  
 والبأب - الهوى  
 والهوى - اللبات  
 فلا توقفني عن الشوق

إن (التداعي الحر) سمة من سمات (العنائية العاطفية) التي ينكمي إليها « الحوى » دائمًا في نقل (البوج). وعادةً ما يأخذ الخطاب الشعري طابعه الخاص عبر إحالته إلى (ضمير المخاطب) مما يؤكد بصورة مستمرة (الوظيفة الانفعالية) لشكل الكتابة الشعرية عند الشاعر .

يا نيل  
 أنت طعنتي ، وقصدت طعني  
 فانتبه  
 إلى حليفك في انتباحك

إن (الخطاب) و(النداء) في شعر « أحمد الحوى » أداتهان أسلوبيتان يفضحان على مستوى (النص النام) أو (النص الكل) للشاعر رغبة (الإدانة) العارمة التي تnocد بها شهوة التحقق المشوبة بانكسار مرجع طويل .

طعنة الورد تمسح على المسافة والشعر  
 بيني وبين النجوم الأليفة أنت ..  
 أيا سيدى الحب  
 تمسح على تواريختك العربية  
 أم أنت ترشقها في جيبى  
 كوشم البراءة ١٩

ولكن « أحمد الحوى » ينجح - وهذه ميزة لا يمكن إغفالها - في إيجاد (النغمة المناسبة

للأداء) مما يجعل من شعره (موصلًا جيداً) بلغة علم الطبيعة ، وذلك دون أن ينمازى عن الطرف الأيمن في المعادلة : فنية الإنشاء الشعري . إن « الحوى » لا يجده عادة إلى خصيصة (التركيب) أو خصيصة (تعدد مستويات الصوت) أو خصيصة (السرد الدرامي) ، وإن كان يجده رغم ذلك إلى خصيصة بالأهمية تجده شعره ألقاً انفعالياً وأضحاً ، هذه الخصيصة هي ( الإيماء ) . وسحر الإيماء نوافذ جوهرية لاصقة بكل شعرٍ حقيقيٍ لا مناص ، ولكن افتتان شاعرنا الدائم به ( توالد الصور الصغيرة ) من ( صورة كافية ) تقع في خلفية الرؤية الجمالية هو ما يميز أسلوبه التعبيري حيث تندلطلال كثيفة في اتجاه تخلق ( الأثر النفسي ) .

إن « أحد الحوى » مفهوم برسم (الحالة) ، وفي ذلك ما يسمى طريقة أدائه بسمها الأسلوب الخاص . لقد قال « بوفون » أن « الأسلوب هو الإنسان نفسه ، وهذا فلا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب »<sup>(٢)</sup> .

تندلطلال جاليات الأسلوب كذلك عند « الحوى » لتشمل ( حساً ثراثياً شعبياً ) صاعداً في ذهن ، كطريقة من الطرائق التي تسهم في فاعلية التوصيل .

انى اهواك يا حزني المقيم  
مثل فخار الأواني

و :-

فرق أرصفة الخليل  
كلمتى خيمة  
وتزوجتى مشربية

و :-

قلبي منضمة  
ومشكاة  
وابريق الوضوء

.....

قلبي يسافر في شهور الصيف والشتاء قيئنة

أيضاً فإن هاجساً (كونياً) يتغلغل في سياق التوارد الشعري (الطبيعة - الماء - النار - الفضاء - الليل) مما يشي على مستوى الدلالة برغبة التوحد بـ (المطلق) كبدلي رومانسي عن وهم الانتصار بالعالم .

ينطلق « شادي صلاح الدين » من نفس البُورَة الرومانسية - تقريرياً - التي ينطلق منها « أحمد الحوق » في إنشائه الشعري ، ولكنه يتحرك في مسار أقل نتوءاً وحدة في إيقاعه ، وإن كان أكثر قرباً من غصّب الدراما وأكثر إيقاعاً فيه. إن « شادي صلاح الدين » يكرر وجهه عدة مرات بعدة صور مختلفة ، دون أن ينسى أن تكون مراياه شافيةً عما ورائها بقدر كبير من النعومة والشفافية والبساطة .

« أسرار من ملف فاتنة كانت تعشق الوطن » قصيدة طويلة مجزأة إلى ١٢ حركة ، والحركة الأخيرة نفسها مجزأة إلى ثلاث حركات صغيرة . تبدأ القصيدة هكذا :-

فاصية حبيبي  
كالصمت حين يقطع الكلام

وتنتهي هكذا :

يا زينب الجميلة  
تائين في نهاية الجولة  
تحسجين عن عيونك الضوء ،  
وآثار الساحيق ،  
وتبدئين الارتفاع

إن هناك نوعاً من ( المبالغة المسنونة ) في كل مرة ؛ تقطع بصلها المبرى الحاد اتصالاً أو أكتهالاً كان متوفعاً . وهذه ( المبالغة المسنونة ) تجد إشباعاً متواتراً في تجاويبات عديدة تجلّى وتختفي في تراوّج دائم ما بين البدء والنهاية .

وابتدرتني بالخصام  
وكنت متعباً

يمكننا أن نتصرف كعشيقين  
القيا بعض الوقت  
وانهزما بعض الوقت  
وابتسما بعض الوقت  
وانتهيا لفجأة

ولما رجعت إلى دارها  
انكرتني ثلاثة  
إلى أن تبدى النهار  
وكان تكلمني  
من وراء الجدار

إن إحساساً بـ (قصر الوقت) و (فوات الأوان) و (المداهنة) و (المذبحة) يعتور نجريدة « شادي » من أولاها إلى آخرها . انه شاعر الزمن المسروق حلسه ، والعمر المضيّع دون سابق إنذار . ووجه الشاعر الذي يتبدى عاشقاً مرة ، ومسافراً مرة ، ومواطناً عادياً مرة ، وقروباً ضاحراً بقسوة المدن مرة وجه يلوح دائماً بين التذكر والنسان كأنه لم يُطِّف . إنه انحدار الذات بين التحقق والإنكار دوماً إذ عانى كامل طريف من الطرفين ، ودونما إصرار أيضاً - ربما - على الامساك بطرف دون آخر ، والتشبث به عنوة . وهذا الملسم الرؤيوي بالذات هو ما يفرق رومانسيته عن رومانسية سابقه وبجعلها أقل تنوعاً وحدة في إيقاعها ، ومن ثمّ أوهن نضجاً . إن موقفاً شخصياً من الوجود مازال في طور التكوين الحيث ، ولكنه لم يتكون بعد . انه مازال في طفولته يتدنو على استحياء شفيف من قبح العالم وخشوونته ، دون أن يكشف كشفاً دامياً عن لاميالاته وجفوته .

ولكنه (وضرباً على وتر المفارقة) يستطيع رغم ذلك - أي الموقف . أن يشكل عبر صور أكثر تركيباً ، وأكثر درامية ، وأكثر تنوعاً من ذلك الموقف الذي يشكل في شعر آخرين يملكون رؤية أكثر اكتمالاً .

السحاب مراجيع وشم  
على الأفق المعدني  
وقالت تعليمي الحب : تهجو داراً  
وتكتب في جسد العاشقين غزل  
وارتدتني السنون  
و حين رجعت إلى دارها  
ضحكـت كالطلـلـ

- كيف تكتب فيها القصائد ( والحزن رتبـا ) ؟
- قلت هيـك تـشـجـرـتـ حتى ذـهـلـتـ عنـ الـحزـنـ
- مـنـذـ متـىـ سـكـنـتـ المـدـيـةـ

- آه .. ثبت من العد ، فاسترسى في السؤال  
 لعل أجد طلقة في الجسد  
 كانت الشمس دافئة  
 والسحاب مراجعة وشم  
 وقالت : أعلمك الحب  
 قلت : أعلمك الهجر  
 قالت : هجرتك منذ زمن  
 قلت : شيء كهذا يكون .... اخ

إن مساحة فاعلة من الجدل الدرامي الذي ينبع من الحوار لينفذ إلى أعماق الحديث مشابك  
 الخيوط بين الـ (الأنا) و( الآخر) تحفل رقعة الحركة ٧ كاملةً وتتبّعها في الصورة ،  
 والتركيب ، وسياقات الانتقال . وهذه المساحة التي تتجه بإمكانيات الحركة لا يسهل اختراقها  
 دون أن تهار متواالية (الحب / الهجر) التبادلية بين الطرفين ، هذه المتواالية محكمة الإنشاء في تدرجها  
 وتوترها .

وقالت تعلمني الحب : هجر دارا  
 وتكب في جسد العاشقين غزل

.....  
 وقالت : أعلمك الحب  
 قلت : أعلمك الهجر  
 قالت : هجرتك منذ زمن

إن « أساس التفهم هنا ينبع من إدراكك » جذّ عميق بأن « الحديث هو اللغة ، وأن اللغة هي  
 التي تخلق العالم الدرامي » . و « اللغة إذن هي الموقف »<sup>(٤)</sup> . في تميز اللغة الشعرية عند « شادي  
 صلاح الدين » ؟ . إنها تميز بثلاث خصائص جوهرية :

- ١ - التوصيل .
- ٢ - الدرامية .
- ٣ - النشاف .

و (النشاف) هو إنصاح (الحالات) و (السياقات) و (الاختبارات الاستعارية) عن  
 بعضها البعض ، وكشفها لبعضها البعض . وخير تثليل لهذا (النحوt الاصطلاحي) أن مثله في

شعر « شادي » بمجموعة من المرايا الرأسية الملائمة عند أطرافها فيما يشبه ( متعدد السطوح ) بحيث يتحرك هذا الشكل الهندسي حركة دائيرية حول نفسه في المكان عاكساً زوايا الغرفة وأشجارها على التوالي مرّة بعد أخرى . و ( الشاف ) غير الشفافية وإن تضمنها في نسجها ، وغير ( دورة الحلول ) بما تضمّن من إفشاء العناصر كلّ منها إلى الآخر في دورة لا تنتهي وإن أوحى أحياناً بهذه الحركة . انه تتبع مشاهيد ذات طبيعة واحدة فيما يشي كل مشهيد في قلبه بالمشهد الآخر تشيكياً ورؤياً وحدثاً .

ومن طبيعة اللغة التي تأسس على ( الشاف ) أن تتبادل دوالها في ثالثيات مفترنة بحيث يبني هذا الاقتران فيما يشبه حركة ( التوافق والتاديل ) على ( الإبدال ) لا على ( الموازاة ) .

- ( الأقسام ) مفترناً في توأته بـ ( النعُب ) أو ( السجن ) أو ( اليوم ) أو ( الفقدان ) .

إن : ضحكت كالطلل ..

جملة مفتاح تنمُّ في تبديعها الجرأة عن اقتران البهجة بهاجس الماضي أو بحدس الحاضر المهدّم ، والآق الذي يحمل في رحمه الدامة .

- ( اليوم ) مفترناً في توأته بـ ( اللقاء ) أو ( الصورة ) أو ( المكابيا ) أو ( الظلل ) .

- ( الدار ) مفترناً في توأتها بـ ( البرد ) أو ( الوحشة مشوهة بالحنين ) أو ( الحزن ) .

( البسمة ) و ( اليوم ) و ( الدار ) و ( الحزن ) و ( الوشم ) و ( النعُب ) دوال « تتبادل مواقعها في تأليف واستطراد عبر بنية التعبير الشعري من قصائد « شادي صلاح الدين » .

والمكان دائمًا هو ( الطريق ) أو ( البيت ) .

والزمان دائمًا هو ( المساء ) أو ( الفجر ) .

والفاعل المدلالي دائمًا ( هو ) و ( هي ) معاً ، وما بينهما دائمًا أيضًا ( جدار ) ، من الوهم أو الحقيقة ، لا يهم ، ولكنه يمثل ( عائقاً ) يحول دون سريان ( الرسالة ) بين الطرفين ، حيث لاتتم الرسالة عن شيء سوى الحب ، أو استعادة ما كان منه ، أو نسيانه .

ورغم تمايز « شادي » بفاعليّة درامية أكثر حيويّة وتركيبيّاً ، إلا أنه مازال يحاول الفكاك من مساطق تتطاير رومانسيّة واضحة بينه وبين شاعرين سابقين هما « أَحمد حجازي » و « محمود درويش » في جزء من أشعارهما .

لنظر ظللاً طاغياً من حجاري في هذا المقطع :

يا زينب الجميلة  
تأتين في نهاية الجولة  
تمسحين عن عيونك الضوء ،  
وآثار المساحيق ،  
وبدين الارتحال

ولندق في عيون « ربنا » محمود درويش حين نظر معنين في عيون « زينب » شادي ، غير  
أننا نستبدل بالبنية جدراً :

والذى شاهد زينب  
يوم أن كانت مع الصبية تلعب  
والذى شاهد زينب  
وهي تغفو عند شط النهر ، والزقة تغرب .  
والذى ودع زينب  
بيديه ،  
ليس يعجب  
أنى أحبت زينب

إن « أحمد الحوق » في رومانسيته يفلت تماماً من مناطق التقاطع الرومانسي مع الشعراء الآخرين ، طالعاً بتصوته الخاص بين أصوات الطالعين ، وطنه ليس عاملًا مشتركاً ، وحياته ليست عاملًا مشتركاً ، وإن كان « شادي » يفجّر من خلال شعره هذا المفاعل الدرامي الحسي ، وبفرد بهذا (التشاف ) بما لا يتجده – بالمقابل – عند شاعرنا السابق .

- ٩ -

قصيدة النثر أو « الشيرة » كما يسميتها بعض الباحثين شكل « شعرى » جمالٌ مُحدثٌ شهد ذروة تطوره التشكيلي ، وأاليات أدائه الوظيفية ، على يد نفر من أبرز شعراء التجربة الجديدة منهم : أدونيس ، ومحمد الماغوط ، وأنسى الحاج ، وشوق أبو شقرا ، وبول شاول . وقد خاض غبار هذه التجربة في مصر شعراء عديدون حاولوا أن يؤسسوا لها ، وبوصلوا من جمالياتها مثل : محمد عيد ، ومحمود نسيم ، وأحمد ريان .. وأخرون .

و« ميسون صقر » في مجموعتها المميزة ( هكذا أسمى الأشياء ) تهل من هذا الرافد الجديد

يقدر لافت من الوعي والأصالة مجتمعين . إنها تحرك أشواطها نحو لغة تبني في جوهرها على إيقاع مغاير ، وتركيب سياقٍ مغاير ، ونظرٍ إلى العلاقات اللغوية والجمالية والصورية فيما بين الأشياء . إنها تبحث بدأةً عن أسماءً جديدةً تطلقها على المسميات التي استهلكت أسماءها فيما يدل على ذلك ( العنوان ) ، ومن ثمْ تتيح لنفسها أن تفسر العلاقة بين تلك المسميات تفسيراً مختلفاً عن ذي قبل .

آه .. أنا المترفة  
إن قلت آه  
تروجع العالم أماي  
زهرة حراء  
وإن صرخت  
خالطني بالعشب والماء  
فأنا المترجمة بالأساطير والخرافة  
آتية إليك  
باركوا نزفي  
باركوا عخاصي

#### ( العرس عند الضفة )

العرس مفتح إذن ، لأن المخاض مفتح ، ولأن التزييف مفتح ، ولأن اللثة مفتح . وفيما يليه وردتان تخلعن سكرنهما . وقمرٌ في الدم يستحم » حيث تأخذ القصيدة شكلاً هابطاً كما لو كانت جسداً ينحدر إلى حمام الدم . انه اندثار إلى هاوية السقوط ، يأخذ صيحة تشكله عبر اللعبة البصرية المعروفة بما توصله من إيحاءات الدلالة حافرةً إليها في صخرة الوعي .

صابرًا يقر بطن الحوت حين يفاجئها الموت ويفجعها السكوت صابراً تقوم من نعشها ..  
تداوي جرحها .. تلمثم أشلاءها وتعني طفلتها .

شاتيلا مبهوتة توء باللقاها ..

كانا في هيئة الرماد ناراً مضطربة حين تلبدت الوجهة المفتربة .. ينفجران في شكل الطمث النازف يجلان بالغضب العاصف يضيئان بالصمت المحدث والحزن الراجف .

ورغم ( عادية الصورة ) وعدم قدرتها على الإدھاش في بعض الموارع ، لأن جهداً موازياً يسعى إلى خلق نوع من التجارب الإيقاعي الداخلي يطفو على السطح من خلال الصوتيات المتقابلة في ( الحوت ) ( السكوت ) من ناحية ، وفي ( النازف ) ( العاصف ) ( الراجف ) من ناحية أخرى فيما يصنع تضاداً دالاً ما بين صفات الحركة ، والسكون المفعم بالفجيعة . ومرةً أخرى :

سحابة للاحتقان تنقشع .. هذا الإحتقان كان على الأرصفة وفي وجوه الناس يأخذ شكل البرتقال وكروية الأرض . وجوه مهزومة وبشر كالملل واقفون على عتبات الموت طوابير من أجل اللحظة الفاصلة .

ومرة ثالثة :

هذا الزمن الرديء يختطُّ فيما المزروع ويرسمُ في شوارعك ، قوات الدم الباري فيُرجم جحيمًا من إبر الماجع .

هنا نجاحٌ بارزٌ في تكشف الصورة ، وفي إضاءة الحالة الشعرية دون انزلاق إلى قوانين النثر المألوفة في التعبير والتسليم السياقي .

إن تراوحاً بين الإخفاق والتتجاوز يمتص بنيّة التعبير الشعري أحياناً بما يدل على أن الشاعرة تستطيع النفاذ في لحظة دون أخرى إلى طبيعة الخصائص الفاعلة في قصيدة النثر أو الشارة ، فلا تتمكن في كل اللحظات من صياغة المعادلة الصعبة التي تضمن لقصيدة النثر شعريتها الآخذة (الاختصار - الترهج - الجانية) فيما تشي بهذا مقدمة (لن) لأنسي الحاج (٥) ، وفيما ينم عن كلام « أدونيس » من أن قصيدة النثر ذات وحدة دائيرية مغلقة ، ووحدة عضوية ، هي كثافة وتؤثر قبل أن تكون جملًا أو كلمات .

ولكن « ميسون صقر » مسكنة بهاجس كشيف دائم ، يتحرك في حفقاته المستمرة نحو إضاءة المعنى بلغة بسيطة تأثر أحياناً ، وتدھش ، وتعمق من إدراكنا لما حولنا من الموجودات . إنها لغة أقرب إلى (الابناني) منها إلى (التوليد المسبق) ، وفي هذا شرفها .

أقمت مأتم شهي  
عند ولوح الفجر  
عند انبعاث المداره  
كان الضوء عسليا  
الضوء وهجا  
وأنا ...  
أنبعطف ناحية الوجود والعدم  
أنقطف تفاحتى الأخيرة

( رجع الصدى )

حين تخيمين مصلوبية فوق الفؤاد  
 تحملين إكليلاً من الحزن العميق  
 على خديلك دمعتان شاردتان  
 ينفرط القلب  
 يجترف دونك العالم  
 أهبُّ من حياني  
 داخلة حيرٌ حزنٌ  
 أصل إليك  
 تتحججيني أرضاً لقدمي وستراً بظلك  
 - مسورة بين الظل والحب  
 لا تكشف حرماقي

(إليك إكليل الغار )

إن بورة الإشاعر تكتسب حمّى اندادها من حميمة صور سهلة ، خاطفة ، وعميقة كتلك :

أقمت مأتم شمسي  
 عند ولوح الفجر

أو :-

مسورة بين الظل والحب  
 لا تكشف حرماقي

ويكتسب السياق طاقته الإيحائية من تجاوب الدلالات المبنية في طيات دواوين المتصلة عن بعد ، أو عبر (التواري) و (الافتاف) (مأتم شمسي) ، (أبهار المدار) ، (تفاحى الأخيرة) . (إكليلاً من الحزن) ، (جييز حزنك) ، (ينفرط القلب) . وهكذا .

إن الفكرة التي تلمع في قصيدة النثر أكثر من غيرها بوصفها قصيدة تعتمد إيقاعاً حراً ، ومتخلفاً ، هي تلك الفكرة التي كشف عنها أرشيبالد ماكليلش حين قال بأن « الكلمات نفسها مبنية بناء مزدوجاً . أنها أصوات تعتبر رمزاً للمعنى ، وهي أيضاً رموز للمعنى تعتبر أصواتاً . وأنت لا تستطيع أن تستعملها بأحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية »<sup>(٢)</sup> . وعلى شاعر قصيدة النثر إذن – بقدر من الوعي واللاوعي المتداخلين – أن يعبر على الموضوع المناسب للوقف ، وعلى

المواضع المناسبة للنبر ، وأن يخلق في حساسية بالغة الرهافة تلك المساحات الصوتية التجاوبية فيما بين الحروف والكلمات والجمل في منظومة إنشاء الشعرى .

تجربة « ميسون صقر » تعد - من هذا المطلق - تجربة مفتوحة في إمكاناتها تلك ( المُزدَّرِجَة ) ، فصوت المعنى ، ومعنى الصوت يتضادان أشد التضاد في حالة ( البح بالوجع ) أيًا كان شكله . والبح بالوجع في قصائد ميسون يقصد في رعشات فرج طفلوي زاخر بالشورة ، ورغبة النظهر ، والانصهار في جسد الأشياء . إنه وجع غنائي ، بريء ، وغضٌ . وجع يبدأ من قبر التراب والجسد ، ليتني باحتفال استوائي رائع يكرس للحرية ، وعفوية القلب . إنه تأسيس بالحسنى والملموس لدور الروح في مملكة الوجود .

وتأخذ هذه الرؤية مكانها في قلب التشكيل الجمالي الذى يمزج بين المعطى ( الرومانسى ) والمعطى ( السيرياล ) في نفس واحد ينتصر لنفي القائم ، وإعلان ( الاغتراب ) في داخله ، وتبني الممكن وما به يشى فضاء ( الاحتلال ) .

لا يلعب الإيقاع الداخلى في ( نثرة نيسون ) دوراً رائداً يقدر ما تلعب الصورة هذا الدور .

- إنهم يولدان كل فجر من رحم جديد  
( وردتان تخعلن سكونهما )

أو :

- ولدت داخل امرأة  
واستدارت كاستدارة الريح للريح  
( الاستدارة )

أو :

- أبقى بيته الفؤاذ  
أصرخ حين يقى من الوقت صرخة

( إلیك [كليب الغار] )

أو :

- كان الوقت يبدأ بالزوال السريع  
والشمس جاهلة بأساليب الأدميين فلم تعرف الطريق إلينا  
( هذا زمن اللا )

أو :

أيُّ هذا الذي يحملني على البدء والغموض  
إلى قد نذرُ طيفي للأساطير  
واحتميت بالصحراء

( إلى احتميت بالصحراء ) .

إن تابع الصور وتلاحقها في منظومة السياق هو ما يبني ( المفارقة ) ، تلك التي « يعتبرها عدد كبير من النقاد الحديثين جوهر كل عمل فني »<sup>(٧)</sup> . وقد استطاعت « ميسون صقر » في كثير من الموضع التي تضفت بها علاقات الصور فيما بينها بشكل يهضم على التكثيف والانفصال وكسر منطق التابع التوى أن تبني ( مفارقتها ) الكبرى . تلك التي تقابل ما بين ( الحرية ) و ( الضرورة ) في حين روحى دافق إلى الوثوب فوق حجر العثرة الفاصل ، سعيًا إلى اكتهال التفتح والنور . وقد تمَّ الدوال الأساسية في قصائد الديوان عمما يشكّل الإطار المولذ للمفارقة ( الورق - الروح - الوجع - الدم - الشمس - البدء ) .

ويلعب ضمير ( المتكلّم ) في ( ثيرة ) ميسون دوراً نحوياً دلائلاً مؤسساً لبنية التعبير الشعري حيث تدور حول ( الأن ) كل دوائر البحوث ، ودومات الانفعال الغنائي ، فيما تبعي دراما ( الموضوعات الجمالية ) في قرار السياق الذي يحمل بذرة الصراع الشرس بين الضدين ( الحرية : الضرورة ) دون أن تشكّل تشكلاً حاراً وملموساً من خلال تقييات التشكيل أو مفاعلاتة الوظيفية .

- ٧ -

للحركة الشعرية الحديثة إذن عدة موجات تلعب أدواراً تاريخية متتابعة في مذاها ودوراتها المتصلة . ومن البث الكلام عن أجيال ثلاثة أو أربعة أو خمسة بعینها ( منذ أربعينيات القرن حتى الآن ) بحيث يمثل كل جيل إنجازاً فارقاً عن إنجاز ما قبله من أجيال ، ويكون ملامع متباينة ( عن ) أو مغایرة ( لـ ) هذا الجيل السابق عليه ؛ إذ أن للجيل مفهوماً تاريخياً واجتماعياً وأخلاقياً ذا نسيج مركب الحيوط ، مراوغتها في الوقت نفسه . ومن العصف العلمي يمكن أن نجعل جيلاً لكل عشر سنوات مضت دون أن توجد محددات واضحة وسفرة المعلم لمفهم الجيل . إن الجيل فيما أرى إنجازاً مشتركاً في حلقة تاريخية مشتركة لها شروط خاصة مستقلة تفرقها فرقاً ملماساً بصورة واضحة عمما قبلها من لحظات وعمما بعدها من لحظات . وهي رغم ذلك كله حلقة مراوغة بعض الشيء ، تحمل قدرًا من الالتباس وقدراً من التداخل بغيرها أو مع غيرها . ولذلك فإن كل توصيف اصطلاحى يعتمد لفظ ( الجيل ) هو توصيف مجازيٌّ إجرائيٌّ في الأساس ، وهو

المراض لا تبص عليه نتائج حاسمة قبل اختباره ، وإنما تنهض عليه تصورات مبدئية تعين على رصد الظواهر ، وملاحقة التبديات والتجليات المختلفة في مثولها وحركتها . تأسيساً على ذلك فإن عبد الصبور ، ومحاجزى ، والسياب ، وأدونيس ، وقبانى ، وعقل قد مثلوا الموجة الشعرية الأولى لحركة الشعر الحديث في عدة مذارات ودورات لهذه الموجة ، إذ أنهم شكلوا إطاراً واحداً في ظاهره يحتوى العديد من التواعنات في باطنها ، وبغير عن لحظة تاريخية بعينها مشروطة بشرط مخصوص لا تتجاوزها . ومثل - فيما بعد هذه الموجة - دنقلى ، ومطر ، وأبو سنة ، والماغوط ، والجاج ، والمقالع ، وعدوان ، وسعدى يوسف ، وحسب الشيخ ، ودرويش ، والقاسم ، وأبو شقرا الموجة الشعرية الثانية لحركة الشعر الحديث في عدة مذارات ودورات لهذه الموجة أيضاً . وأخيراً فإن الموجة الثالثة للحركة الشعرية العربية الحديثة قد اتبقت عن لحظة تاريخية مفارقة تماماً لللحظة السابقة بكل شروطها فضلت فيما ضمت حلمى سالم ، والحقوق ، وشادى صلاح الدين ، وميسون صقر ، وبزيغ ، ومحمد شمس الدين ، وجليل حيدر ، وكاظم جهاد ، وخزعيل الماجدى ... وأخرين في عدة مذارات ودورات لهذه الموجة كذلك . وهكذا دواليك .

والسؤال الآن ، هل مثل إنتاج الموجة الثالثة ( جيل الرمادة ) - مع الاحتفاظ بعامل الاستقلال النبئي لكل شاعر عن آخر من ناحية ، ولكل شعراء قطري عن شعراء قطري آخر من ناحية ثانية - حضوراً جوهرياً في قلب الزمان والمكان ؟ لقد بذلنا دراستنا بطرح هذا السؤال استعارة عن « ترارا » ، وكان المجال الذى تتحرك فى فضائل الدراسة هو واقع الإبداع المصرى دون غيره .  
واعتقد تأسيساً على استطاع ما سبق من نصوصى لأربعة من الشعراء فى مصر ، أنه نعم .

إن الحضور الجوهري فى الزمان والمكان يعني التعبير عن حساسية اللحظة التاريخية فى تبدياتها المختلفة . ويبنى هذا التعبير على لبنة أساسية ليست من ( الانعكاس ) فى شيء . إنها ( المعادل ) للحاضر ، وليس ( المحاكي ) له . إن الواقعية ليست هي الواقع ، ولكنها نسبة الواقع . ولا بد من التعرف - فيما يقول روجيه جارودى - على المستوى المحدد الذى يمارس فيه الفن دوره التربوى ، إذ أن الفن أولاً صيغة من صيغ العمل أو الممارسة ، وهو يتضمن بوصفه كذلك شكلاً من أشكال المعرفة .

إذن ، فالعمل الفنى الأصيل بوصفه عملاً يلعب دوراً اجتماعياً فى تقدم الإنسان ، ليس بالضرورة هو ذلك العمل « الذى يصور أو يمثل الشعارات الحالية للصراع ، ولكنه هو الذى يعطى الإنسان أسمى درجة من الوعى بنفسه وبقدراته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها . ولذلك المشكلة حينئذ هي جعل الحاضر أو المستقبل مثالياً ، وإنما هي أن نوقف فى الإنسان ضرورة التفوق على نفسه » <sup>(٨)</sup> .

واقعة الفن تأسيساً على ذلك ليست في كونه ( واقعاً بصرياً ) ، وإنما في كونه ( واقعاً تصورياً حسرياً ) ينهض على التباهي والتتجاوز والإزاحة والمقارنة وال مقابلة والنفاذ .

يقول يوجين جيللفيك : « القصيدة هي جوابٌ يتساءل ». ومعنى هذا - فيما أرى - أن القصيدة عند جيللفيك ( هذا الشاعر الماركسي المترعرس ) هي اتحاد مستمر بين علامة ( = ) وعلامة ( ؟ ) ، أي أنها إيقاعٌ حيٌّ متحركٌ من البقاء والثلث ، من القناعة والدهشة ، من الركون والغمارة . إنها باختصار صيغة لما يمكن أن نطلق عليه ( الجدل المفتوح ) . هذا ( الجدل المفتوح ) في الأغلب هو ( حالة ) يصح أن توصف بالحرaka الدائب ، ولكنه ليس قط معرفة كاملة تقدم موقفاً نهائياً ، قاطعاً ، ودبب الطرف كالنصل .

وفي مقابلة مع الشاعر يسأل « شوق عبد الأمير » جيللفيك : كيف توفق بين الالتزام الشعري والشعر ؟

يقول جيللفيك : لا أقيم في الشعر علاقة مباشرة بالعمل السياسي سوى في بعض ( القصائد / المنابر ) . إذا كنت شعرياً فعلاً فإن على شعرى أن يكشف عن ذلك ؛ كأن يكون شرعاً أكثر حرارة وتأثراً لا شرعاً قاسياً ، يجب أن يتفسّ حب الإنسان ولو أجرنا أنفسنا على هذا لخسارناه مقدماً . بالنسبة لي لا توجد حدود في اللغة الشعرية . لقد كتبت تحسين قصيدة حول أشكال هندسية . إن الخطأ لدى الفنان هو الانقطاع . أعني بذلك أن يحجب عن الكتابة إلا في جانب محدد . إنني أستلهمن من جسد المرأة أكثر مما أستلهمن من حركات الإضرابيات ( ٤ ) .

إن دور الفن الخلاق يكمن في أنه يعمل كي يزيد من حرية الإنسان . هذه الحرية التي تسامي وتشغل مكاناً أوسع كلما مارس الفن دوره في المسؤول ؛ أي في اجتراح المجهول ، وموازدة اليد والمصد والخلفي . انه يكتسب صدقه الرابع من نفي جوابه مرة ثلو الأخرى على أسلمة حقيقة ( جوابٌ يتساءل ) ، فيما تقدم الأيديولوجيا في كل مرة - على حد تعبير العoser - أجوبة زائفه عن أسلمة حقيقة .

لقد قدّمت هذه الدراسة مؤشراً مبدانياً إلى أن الموجة الشعرية الثالثة في آخر تبلورها حتى الآن حاولت بشكل متزاوج ولكنه أصيل أن ترسّخ لقيم ثلاث لم يقطع يوماً حوالها الجدل . وهذه القيم هي :

- الدرامية .
- الإيقاع .
- التوصيل .

لقد أصبحت القصيدة الشعرية المصرية في تجلياتها الأخيرة على قدر شبه متساوٍ من العمق والبساطة معاً ، كما أنها أصبحت مسكنة على ما يهدو بها جنس (الصراع) ، وأما حذفة نغو (المجلد الدرامي) بصورة أو بأخرى . وهي قد حققت - إضافة إلى ما سبق - بعض النجاح في تحريك الرتوب الإيقاعي لما أطلق عليه (عمود الشعر الحديث) ، وحاولت عدة تشكيلات إيقاعية تحوّل نحو إيجاد بعض البدائل الفعالة للعروض التقليدي بـ (سيمتراته) المعروفة .

هواشن :-

- (١) النظر وليد متى ، المقامرة الحمالية في شعر السعيينات ، مجلة كتابات ، غير دورية ، العدد الثامن ، ص ٣٣ .
- (٢) انظر أدوار المراط ، قراءة في ملامح الحياة عند شاعرین من السعيينات ، مجلة فصل ، الحياة في اللغة والأدب ، الجزء الثاني ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٥٨ وما بعدها .
- (٣) جان برلنمي ، بحث في علم الجمال ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٥٦ .
- (٤) س . و . داروسن ، النواما والدرامية ، منشورات عزيادات ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣ (الدراما والمسرح والواقع ) ، ص ٣٣ (اللغة والمؤلف ) .
- (٥) د . محمد أحد العرب ، ظواهر الترد الذي في الشعر المعاصر ، مسلسلة (أقرأ) ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ٦٦ .
- (٦) د . صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ٤٢ .
- (٧) للapse ، ص ٤٥ .
- (٨) د . صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٨ .
- (٩) شوق عبد الأمير ، جيلليك شاعر الكلمة والأبياء والصمت ، دار الم Zaraf ، بيروت ، ١٩٨١ ، ١٤ ، ص ١٥ .



## اغنية فارس قديم .. بين الحزن والثورة

د. مصطفى عبد الغنى

الصورة مقلوبة ..

مع إلى ماسك الصفحة معدولة

من الحقن أن الكتابة تحول في العمل النثرى أو الفنى الى ( خطاب ) يُعبر عن الواقع أو يكون التعبير الابداعى في الفترة التي اعقبت هزيمة ٦٧ ، وطبيعة هذا الابداع الذى رصد قروحا دامية في الوجдан العربي لم يستطع ان يبرأ منها

ويعنى آخر ، فان الكاتب — أو الشاعر — لا يستطيع ان يمارس أدبيته ( كاسنان ) ، بغير أن حتى الان .

فلتشر — هنريه — الى هذه الحقبة الدامية من تاريخنا قبل ان نصل الى طبيعة الابداع العربي وضرورته .  
يسعى إلى اكتشاف ذاته ، واكتشاف الذات هنا يعني اكتشاف الجانب المبوي من الوجود الانسان ، الذي هو ، نقيس ، الموت .

\*\*\*

فالحياة — لدى الفنان — تساوى الابداع .  
لم تكون هزيمة ٦٧ وحدها هي التي أثرت في ولرت يساوى — لديه أيضا — انتفاء الوعي وجودان الفنان العربي ، وإنما أضيف إليها دلالات بالحاضر ومحاولة التعبير عنه .

وما لحق بهذا كله من تأثير الشركات الدولية المتعاونة مع العدو المشترك (الولايات المتحدة) ووصلت مشكلة التضخم وغلاء المعيشة ، والتأثير — قبل هذا وبعده — في تغير الموقف الأساسي من قضية فلسطين بعد ان كانت القضية الموربة في علاقاتنا بالغرب .

باختصار ، كان النظام الجديد — في السبعينات — في موقف مضاد للنظام السابق ، وبعد ان كان السادات ناصريا اكثرا من عبد الناصر نفسه — في حياته — اصبح الان اكثرا الوجوه المغايرة للوجه السابق ، ومن ثم ، وضع الامة كلها — بما فيها الشعراء — في موقف محير من كل ما يجري ، فضلت من صمت ، وحان من خان ، وتفرد من تفرد وغنى من غنى .

وفي جميع الحالات كان الموقف الابداعي ، الابجبي ، نقىض الصمت (الموت) .

وقد كان من هؤلاء جيما هذا: «الفارس القديم» ، الذى عاش أصعب فترات الإرداد ، ومن ثم ، لم يجد ما يعبر به غير السخط والغضب ، ولأن ممارسة هذا لم يكن مسموحا به ، فإن البحث عن الذات لم يكن ليخرج عن نفسه اللهم إلا من خلال (الاغنية) التي تعبّر عن لحظة التحول الحادة ، ولحظات الانكسار الدامية .

وهو ما نفهم منه أشعار ديوان (اغنية فارس قديم) الذى نشر أخيراً محمد بغدادى ، فالشدو هنا يظل معبرا عن الذات ومكتشفا لها (= تعبير عن المجتمع ومكتشف له) ، وهو تعبير عن فترة زمنية يعتقد أنها لا تبعد كثيرا عن هذه السبعينات .



صلاح عبد الصبور ..

التحولات السلبية التى قادها السادات طيلة السبعينات ، وهى تحولات (مضادة) للمشروع القومى طيلة الخمسينات والستينات .

لقد كانت مصر تخريج من عصر (الثورة) الى عصر (الثورة المضادة) ، ومن عصر الاستقلال الوطنى الى عصر التبعية ، وبدأ الاختراق الامريكى فى السياج الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى المجتمع المصرى يصل إلى أقصاه باستثنار حرب ١٩٧٣ لصالح (الاميرالية) ، وتواترت مفردات هذه المحبقة فى زيادة نسبة البطالة وهجرة القوى العاملة الى خارج مصر فى عصر الانفتاح (السعيد) وتدفع المعونات الامريكية التى أكدت على تأثيرها فى صنع السياسات الاقتصادية الوطنية إلى درجة ان موقع (الوكالة الامريكية للتنمية) على خريطة السياسة العامة فى مصر — كما تؤكد العديد من المصادر — أصبحت «بنابة حكومة ظل امريكية فى القاهرة» ، لما تحتويه من اقسام مناظرة للوزارات: السيادية والميدان الحكومية الهامة<sup>(١)</sup>



صلاح جاهين

اصبح مستحيلاً الآن . إن هذا الواقع القديم يتعرض الان لمجرى شديد في هذا الغمد الذى تراجع فيه القيم التسلية وتلاشى .

هذه هي الفترة (بانغام) صلاح جاهين و (مقتل) عبد الناصر عند فؤاد حداد و (احزان) الابنودي الغاضبة و (سخرية) فؤاد نجم و (مواويل) فؤاد قاعود و (هوم) سيد حجاب و (حنين) مجدى نجيب .. وغيرهم من عاشوا (المشروع القومى) ، ولما اختفى عاشهو من جديد ولكن خلال (حلم) تجسد في ابداعاتهم الفردية التي كانت معيلاً موضوعياً لاحلام المجتمع وتشوفة الى القيم الوطنية .

وعود إلى (اغنية) بغدادى ، سوف تدرك أن هذه الاغنية — فيما يبدو — هي محاولة للتعبير عن هذه الفترة الرديئة في السبعينيات التي بدأت بهزيمة ٦٧ ، ومن ثم ، كانت بدليلاً عن (ال فعل) المباشر في هذه الفترة .

في هذا العقد — السبعينيات — لم يجد

وهذه هي الحقبة التي عبر فيها شعراء المدرسة الحديثة بمناخيها : الفصحي والعامية عن التطور الجديد ، فأغنية (الفارس القديم) عند بغدادى تنوازى مع (احلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور (لاحظ التطابق حتى في الالفاظ ) ، بغدادى يستبدل بالاحلام الاغنية ، وكلاهما يسعان للذات الشاعرة ، وهى نفس الفترة التي راح فيها صلاح جاهين يعبر انغامه القديمة (السبتمبرية) في الثمانينات حين أصدر ديوانه (انغام سبتمبرية) قبل رحيله بسنوات قليلة ، فأضيف إلى الأحلام والاغنية تلك الانغام التي كان يستrophic فيها اطياف المشهد القديم في الفترة الناصرية حين كان المشروع الوطنى طيلة الخمسينيات والستينيات .

ان صلاح جاهين يعبر بهذه الانغام حين يعبر اطياف هذه الفترة التي شهدت ازهى فنون مصر وازدهرها خلال (مكنة) الفيلم الذي يستدعي مشاهده ، يقول :

خل المكتجى يرجع المشهد  
عايز اشوف نفسى زمان وانا شب  
داخلى فى رهط الورة متسرد  
ومش عاجبني لا ملك ولا اوب  
عايز اشوف من تانى واتذكر  
لية ضربة من ضرباتي صابت ؟  
وضربة من ضرباتي خابت  
وضربة وقتلت فى وضع ثابت  
.....

قال المكتجى : رجوع مفيش (٢)

إن العودة الى المشهد القديم أصبح مقصراً على الفن فقط ، أما العودة الى الواقع القديم فقد

### (١) الصورة مقلوبة

لقد توزعت خطوط المزن الشديدة على  
مفردات هذا الواقع الجديد ، وتوالت مقاطع  
الاغنية التي تذكّرنا (بمكّة) جاهين ، والتي  
يمارّل أن يستعيد خلالها زماناً مزهراً ، ولا بأس  
من استعادة مشهد آخر من صلاح جاهين  
لاقتراب تأثيره من بغدادى (فضلاً عن تأثير  
شاعر آخر هو (فؤاد حداد) ، لتفّق امام  
صورة أخرى ، يقول جاهين :

دلوّت نقدر نفحص الصورة  
انظر تلاقى الراية منشورة  
متزعّلة لكن ما زالت فوق  
بتصارع الريح اللي مسورة  
وانظر تلاقى جمال  
رافعها باستبسال  
ونزيف عرق سيال على القرة  
وفي عنفوان النضال (٤)  
وقف الشريط في وضع ثابت

ويستعيد محمد بغدادى جزئيات هذه الصورة  
ولكن خلال واقع أكثر مباشره ، فإذا كان  
صلاح جاهين يستعيد بطريقة (الفلاش بالـ)  
جزئيات هذا الماضي ، فإن بغدادى يستعيد هذا  
الماضى ولكن بطريقة استدعاء الحاضر نفسه ،  
يقول بغدادى أو يقرأ من (جورنال)

جزئيات هذا الواقع :

— الطيارات بتغير على بيروت  
— والشاب اللي بيغير على ارضه ..  
— انعطّ في الزنازين  
— اطفال في عين الحلوة .. وقعوا طيارة  
— لسه خيم صبرا والبداوي متّحاصرين



أحمد فؤاد نجم

الفارس القدم أمامه غير (الغناء) مع غيره ،  
أو — عن — غيره ، بما اتسمت دوائر هذا الغناء  
بقناتمة خيل من تابعها عن كثب أنها يمكن ان  
تؤدي إلى شيء من قتل الذات والانتحار ، غير  
أن هذه القاتمة كانت تحوى شريطاً فضياً من  
القرد والثورة .

وديون بغدادى (٢) يحتوى على عدة محاور  
لعل من أهمها ثلاثة فيما يلى :

- المزن
- الحب
- الثورة

وبينا تداخلت تنويعات المزن والحب ليتحولوا  
إلى تنويعه واحدة ، فإن جمّة تنويعه تالية لا يمكن  
القرار منها تتمثل في القرد والثورة يصيغها الشاعر .  
كلها في (اغنية) واحدة .

فلتسوّف عند تنويعه المزن / الحب قبل  
أن نصل إلى التنويع الأخرى في لحن  
(الاغنية) .



سید حجّب

هذه الصورة :  
 .. اتعاهدت على التعبية  
 خارجه البلاد الغففة  
 .. تتغزل في لبنان الامريكيان  
 .. والدقائق الامريكيان  
 .. والمعونة  
 .. والصابونة  
 .. والفرخ والحب والحرية الامريكيان  
 .. والسلام والفيتو يبرضوا امريكيان<sup>(٦)</sup>  
 ولأن عصر (الفيتو) الامريكي هو عصر سفح الدم وبيع الوهم ، فانه لابد ان يقف الشباب العربي ليغنوا اغنية واحدة (.. اغنية للحصار / .. اغنية للقرار / .. واغنية للفيتو)<sup>(٧)</sup>  
 وتعلو الاغنية وتثبت في هذه الصورة المقلوبة :  
 الدبابات الجميلة امريكيية  
 والقنابل المسيلة امريكيية

— النفط هابط .. والشيخ نازلين  
 والشهد فارد جناحه .. جوه قلب  
 حزرين  
 والقدس صرخت .. والمعتصم نائم  
 مع انه كان قابيل .. انه امير المؤمنين  
 — بنى غازى أتاماها الغازى .. من جواها  
 والطائرات من برة كانت موطئها  
 الصورة مقلوبة ..  
 مع انى ما اشك الصفحة معدولة<sup>(٨)</sup>  
 ولست في حاجة لنسى د آخر سطرين في كل  
 مقطع ..

وفي هذه الصورة المقلوبة — بغدادي —  
 نستطيع ان نلحظ بيساطة ريات هذا العالم  
 المقلوبة في كل شيء .. والديوان كله يعد تعبيرا  
 عن أغنية واحدة تصور هذا المشهد  
 القائم / المقلوب ، وتكلف المشاهد ليدو  
 متقطعة ، غير اتها-تقاطع في السياق العام ، عند  
 هذه النقطة التي نرى فيها صحوة (الثورة  
 المضادة) في أنحاء العالم العربي .

وتعدد زوابيا الحزن والمرارة في هذه الأغنية  
 وربما كانت اهم هذه الروايات قضية فلسطين  
 و موقف الامريالية الامريكية بشكل عام ثم هذا  
 الواقع الدموي الحزير في لبنان .

إتنا في هذه الصورة المقلوبة نلحظ ضراوة  
 هذا الدور الامريكي السافر كقاسم مشترك لكل  
 ما يحدث حولنا ، ففي عصر التعبية لابد وان  
 تبرز مفردات الواقع الجديد متمثلة في (الفيتو /  
 اللبن المخفف / التفاح المطعن .. الخ) ، ثم هؤلاء  
 الرجال الذين تعاهدوا على (التعبية) فاذ بنا امام

والبصرة .. غرقانة في بحر ايران  
وچران .. حوالية  
قاعدین ع الحیطة  
یستتو نهایة الدور  
وان عدلت .. تبقى الدنيا بغير<sup>(۴)</sup>

والعصايا الطربة امريكية  
نازلة على رأس صبية فلسطينية

..  
والرصاصة المطاطية امريكية  
داخلة في قلب الولاد الغزاوية

وفي موضع آخر نسمع :  
والشيخ فؤاد لم حاد  
.. للاحد  
عن سكة الانسان  
مصرى وفيتامى  
فلسطينى .. لبنانى  
الخرج واحد<sup>(۱۰)</sup>

والاغنية نطوي في (الحن الرئيسي عديدة  
من التفريعات التي تنتقل الى اكثر من مكان في  
العالم العربي الآن تصل الي القبضة الامريكية :  
الشتات الفلسطيني ، الصراع اللبناني ، وعلى  
هذا النحو تتواتي المشاهد في اكثر من مقطع او  
قصيدة قصيرة ، ففي (لبنان ۷۲) نسمع :

يفرح عدوى بلون الدم لما يسيل  
يضحك .. يغنى

.. يطع الدم في الشرايين  
حين يموتوا

وميتين حين ..  
وقصور يتعل و يتضوى ..

وخiam يغرق في الدما والطين<sup>(۸)</sup>  
<sup>(۹)</sup>

— الطيارات بتغير على بيروت<sup>(۱۱)</sup>

ويصل هذا الواقع الى أقصى درجاته ،  
فيتحول الحن الى شيء قاتم بالحزن الشديد ،  
غير ان الشاعر في غمرة هذا كله لا يخفى هنا  
الماجس الباطنى ، هاجس (النبوعة) لماحدث —  
بالفعل — فيما بعد حين ارتفعت حجارة  
الاطفال في وجه العدو ، وهو هاجس يترنح فيه  
الانتظار بالترقب ، لنسمع كذلك :

تلقى الصبي والصبية ..  
في الفضاء واقفين  
فاتحين صدورهم للعدا .. صامدين  
بهرجنوا بيزدا بالحجارة<sup>(۱۲)</sup>

وفي (بيروت ۸۲) الصورة كما هي ، وان بدا  
المشهد اكفر قتامة وفوضاوية ، فيبروت تخلص  
من الرمز المكان تقتد الى عديد من المناطق  
خارجها ، نسمع :

ولاحد في كل معسكر « انصار »  
 قادر يهرب م الاسر

متحاصرة الكلمة في حلقي  
.. وبيروت متحاصرة

والشاب قاعد يلعب  
كتوشينة ..

وبصرة

ويتطور هذا الموقف من آن لآخر ، فإذا بنا  
 أمام الحزن نسمع تنويعه لحنية أخرى خافتة ،  
 لا تلبث أن تعلو رويداً رويداً للحظة فيها الغضب  
 وإنفرد فالثورة ، ولا يلبث أن يكتمل (اللحن)  
 حين تداخل التنويعات ومت天涯 ..

ومع اكتشاف نغمة الثورة ترتعش الصورة  
 رويداً رويداً تأخذ شكل التعول ..  
 وهنا نرى — مع الشاعر — الصفحة  
 كلها .

#### (٤) الصفحة معدولة

وتناسب التنويعات الغاضبة في التسبيح  
 للحنى ، ومت天涯 خيوط الحب بالفرد بالثورة ،  
 وهنا تأخذ الصفحة شكلاً جديداً ، يتضمن فيها  
 مستويين للرؤيا ، أحدهما ، المستوى العام ،  
 حيث المدينة العربية لأبد وان تنهض من كبوتها ،  
 والمستوى الآخر ، حيث يتحول (ال فعل ) المضاد  
 إلى ( رد فعل ) لارادة الانسان .

إن الشاعر ، عاشق ضي الشمس وشغف الطفل  
 لا يملك أمام العسف والطغيان غير الأغنية ،  
 وهي أغنية تعبّر عن هذا الواقع الجديد يقدر ما  
 تعبّر عن تجاوزه :  
 يعني لل يوم اللي جاي / أغاني الحب ..

والثورة

وهو في شجنـه (المغمـ) يملكـ الحـلم  
 (= الوجه الآخر للارادة) ، يقولـ :  
 وازرعـ على صدرـك ..  
 حـلمـي .. الـليـ ماـفارـقـ خـيـالـ يومـ  
 تبدأـ حـنـاياـ الكـونـ ..

تقوم .. تفور  
 برـكانـ  
 ينفضـ غـبارـ الموـتـ  
 ويـفـوتـ  
 في درـبـ بـكـرةـ  
 بعد انـكـسـارـ القـهـرـ والـسـخـرةـ (١٣)

والـحـالـمـ وـاعـ هـنـاـ ، فـانـ حـلـمـهـ وـانـ بدـاـ غـاضـبـاـ ،  
 دـمـوـيـاـ ، فـهـوـ يـطـوـيـ قـيمـةـ الـحـبـ ، فـالـغـضـبـ فـيـ  
 حدـ ذـائـبـ لـهـدـفـ ، وـانـماـ هوـ هـدـفـ يـقـدـرـ ماـ  
 يـحـقـقـ مـنـ حـيـاةـ كـرـبـيـةـ فـيـ مـدـيـنـتـهـ التـيـ تـتـمـيـ لـماـضـ  
 حـضـارـيـ ، وـهـوـ مـاـ نـعـيـ مـعـهـ استـخـدـمـ مـفـرـدـاتـ

الـأـسـدـ وـالـسـيـفـ وـالـزـرـعـ وـالـحـبـ فـمـقـطـعـ  
 واحدـ ، لـتـسـعـ :  
 وـارـسـمـ عـلـىـ صـدـرـكـ ..ـ اـسـدـ وـسـيـفـ  
 وـازـرـعـ غـيـطـانـ الـحـبـ فـقـلـبـكـ  
 يـامـلـئـيـ الـاحـيـابـ ..ـ يـامـدـيـنـتـيـ  
 يـاجـمـعـةـ الـعـشـاقـ ..ـ يـامـدـيـنـتـيـ

وـهـوـ مـاـ يـؤـكـدـ هـنـاـ انـ الـحـبـ يـثـلـ الـوـجـهـ الـأـخـرـ  
 (الـثـورـةـ) ، فـالـخـالـصـ مـنـ الـوـاقـعـ الـظـالـمـ لـاـ يـكـونـ  
 بـالـفـعـلـ الدـامـيـ وـحـدـهـ ، وـانـ تـقـلـ بـدـيـلـهـ عـنـهـ  
 وـمـكـمـلـهـ لـهـ فـيـ آـنـ قـيمـةـ (الـحـبـ) ، وـهـيـ الـعـلـاقـةـ  
 الـتـيـ تـحـولـ الشـاعـرـ إـلـيـ عـاشـقـ ، يـقـولـ «ـبـضمـرـ  
 المـتـكـلـمـ» .

نـخـرـجـ اـنـاـ وـانتـيـ ..ـ وـالـحـبـ لـلـشارـعـ  
 تـنـسـمـ نـسـمـ الـحـبـ فـالـصـبـحـةـ  
 وـنـدـاعـ الـأـطـفـالـ  
 ..  
 ..  
 نـخـضـنـ خـيوـطـ الشـمـسـ ..ـ وـنـفـنـىـ

انا .. وانتى  
اغانى .. الحب والحرية

او طول السكوت  
الولاد في الضفة شاليين عمرهم  
 فوق الكتاب  
 اياك تخاف  
 .. او ترتجف  
 .. مين اللي يقدر يرببك  
 قول كلمنتك  
 واياك تخاف  
 دى الارض مملكتك والسماء  
 .. والحب يكبر عندما  
 ترفض تخاف .. انا  
 لو خفت تبقى الدنيا اضيق  
 من سم الخياط  
 قول كلمنتك .. واياك تخاف <sup>(١٦)</sup>  
(٤) لا تأسليوني مين اللي يدفعنى  
 الثورة دائمة ولا شيء يرجعني <sup>(١٧)</sup>

### (٣) — ومز ( الكاميليا .. ) —

وعلى هذا النحو ، يبدو واضحاً أن الأغنية تصنف إلى القبرد والثورة قدر كبيراً — كما أشرنا — من الحب ، أو هذا الحزن السرمدي النبيل ، وهو ما يمكن أن نلاحظه في عنوان الديوان كله ، فالجانب لقطة (أغنية) يضاف (.. فارس قديم) ، وهو ما يعني تجاوز الغضب بالحب ، فالغضب ، وحده ، يولد ، الدمار والحزاب ، والحب ، وحده ، يولد ، المآلية والرومانسية ، ومن حاصل الحب والتفرد يمكن أن يشرف هذا الضوء اللامع من جذر الوعي بالواقع .

وعلى هذا النحو ، تقترب رويداً رويداً من عالم مشرق بالضوء يقدمه لنا الشادى ، فبعد أن يرسم صورة عيبة لما يحدث على الأرض العربية يبني القصيدة / الأغنية باغنية للارض ، فيقول :

.. يوجد وشوق  
للفرع اللي بهم لفوق  
جل الجذر يشم الضوء <sup>(١٨)</sup>

ولأننا أمام شاعر يحمل هم الكون في عينيه ، فإننا — كذلك — أمام حزن الفرح الذي يجاوره العزم العثماني الواقع الحى ليرسم صورة لأولاد الأرض المختلفة في كثير من المقاطع التي لا تستطيع مقاومة اغراء نقل بعضها هنا :

(١) — اطفال في عين الخلوة .. وقروا طيارة ..

— اطفال حريم صغير  
صدوا هجوم عاتٍ  
(٢) وراح خليل الوزير  
لكن .. هناك ثوار  
نابين في طين الأرض  
من غرة للضفة  
راففين ريات للحدود  
وعلم فلسطين <sup>(١٩)</sup>  
.. ومشبكين الایادي <sup>(٢٠)</sup>  
(٣) دق الكف وغنى معاهم  
قبل ماقوت .. من جفاف الحلقة

الوقوف «على الرصفان» إلى الحبيب الذي يتوقف  
إلى «الآجامار».

إن الشاعر ، أو فلقل المفتي الخزين ، أو  
الرمز الحلي في الأسطورة الفرعونية القديمة ، لا  
يخرج من طول التجوال الذي فرض عليه  
(لذكر : إيزيس المزق في التابوت) ، هنا  
الفنان أو الخلوق الضعيف ، لا يخرج فقط من  
الإشارة إلى الضعف البشري فيه إمام  
المرأة / الأم / الزوجة / الوطن ، فيقول :

...

وادبني أتيت لشطآنك  
لاف كفى فص عقيق  
ولا حرام بعيبني من التواب  
ولا تخربني صحبتك ليما  
ولا تخجل من ضعف فارس قديم

يَئِدُ انتا قبل ان نصل الى القيم الفنية الثرة التي  
يرتخر بها الديوان لايد وان نلاحظ ان نسق  
التراثية يفأوت من آن لاخر في توبعات الأغنية  
الواحدة (الحزن ، الحب ، الثورة) وهي تراثية  
تمضي على شكل متسلق (أ ، ب ، ج) ، غير أنها  
سرعان ما تحول — أيديولوجيا — إلى تراثية  
أخرى ، تحمل نفس التوبعات الداخلية ، غير  
انها تغير مطلع الأغنية في كل مرة ، فنحن من آن  
لاخر نلتقي بهذه التراثية تأخذ هذا الشكل :  
(ج ، أ ، ب) .

وعلى هذا النحو ، نستطيع ان نرى هذه  
التراثية المتباينة من الصعود الى الاتر الذائق منذ  
بداية التوبعة الأولى (أ) ووصولا الى الاتر العام في  
التوبعة (ج) ، أو حتى بدء التراثية من

واذن ، لابد وأن نشير إلى هذه الثنائية من آن  
لآخر لتأكيدها ، ثنائية : الحزن الذي يحتوى  
(الحب) والعنف الذي يحتوى (الثورة) ، ثنائية  
الحزن والثورة نجدتها طيلة الأغنية التي تبدأ منذ  
الأغنية الأولى حتى (الفتاقيت) الأخيرة ،  
فالفارس القديم يحس بأئبي جارف منذ البداية ،  
وهو يخلط دائما بين الذات والعالم ،  
حيبيه / المرأة بحبيته / الوطن ، حبيبيه / الاميرة  
الواقع والمثال ، فهو احساس يولد الماحسن  
الليل ، وهو ما يفهم منه نهاية قصيدهته  
(غنائية .. للوطن والارض) حين يقول :  
ما ابعد المشوار على فارس قديم  
ما ابعد المشوار  
ما ابعد المشوار (١٨)

وحتى حين يهدى بغدادي قصيدهته (الفارس  
القديم) التي أتى زد الديوان عنوانه منها .. حين  
يهدى قصيدهته الى (الكاميليا ..) فهذا يعني مرأة  
انه يهدىها الى الحبيبة (= الزوجة) التي  
اسهمت — كما تقول حروف الاهداء — في  
اخراج أوراق هذه الأغنية (ودفعت بها الى  
حرقوق الطباعة ..) ، غير أن القصيدة تتسع —  
في مرأة اخرى — إلى آفاق اخرى ، فتحتحول  
الكاميليا إلى رمز المرأة الوفية / إيزيس ، وللي  
المرأة الابدية / الوطن .

وفي هذه القصيدة — التي تعد ارق قصائد  
الديوان واعنها — نستطيع ان نلاحظ هذا المزج  
المرتقاء بين الرمز والواقع ، بين المرأة والوطن ،  
وفي الوقت نفسه : بين الحبيب الذي مل

الضمائر بشكل موحى بالتركيز على هدف  
القصيدة بقصد لفت النظر .

إن شكل الموار ينعدد كثيراً ضمن اول  
قصيدة ، ففي قصيدة (اغنية اول) نقرأ تلك  
الصورة التي يرسمها صاحبها في (نص الليل)  
حين يزعق (الولد) بجريدة في وقت تسهم فيه  
عوامل كثيرة في شغل الناس عن (الجريدة)  
واصحابها ، لنقرأ هذا المقطع الذي ينافس في  
الموار الداخلي بالموار الخارجي :

— الناس بتجري ع المخطة  
آخر ميعاد  
ماعد بيه حد .. كثرة الاعداد  
— حاسب .. حاتختنقني ..  
« كل البلد مخانيق »  
— حاسب هرست رجل بجزمتك  
وجزمتك نقل الجبل  
« حاسب .. هرست فوق بقوتك  
وقوتك تغلب بلد .. »  
— كل البلد بشن .. لكنهم ساكتين !!  
— مجرم وسائل .. وقليل أدب (٣)

ويتدخل مع الموار اصوات كثيرة يمزج فيها  
بين المونولوج الداخلي والمونولوج الخارجي في  
المقطع التالي :

— رايجه فين !؟..  
— تذكرة لشارع الهرم  
« قديش حياء الناس يندحر ..  
حين تفتحت رجلين .. عشان توكل  
الخلك »  
— لقمة عيش مرة  
— البيرة والاناناس

الوسط ، اي من الوقوف عند رمز (الحب) في  
الحرف (ب) لنرى هذه القيمة الأخرى في  
تواصل مستمر فيما قبلها وما بعدها في حس  
(صوف) في ثانيا التسريعات في الأغنية .

وعلى هذا النحو ، اختار المغنی أن يتمضمض  
دور (النبي) وليس دور (الاثائر) وحده ، فالنبي  
يجعل خاصية الاثائر يضاف اليها صفة الحب  
وقدرا هائلا من الوعي النبيل .

وعلى هذا النحو ، أستطيع بعدها أن يعبر  
عن العقل (الجمعي) بالقيم الفنية التي تلمسها  
طبلة الأغنية ، ومن هنا ، كان أكثر وعيا من  
غيره بقيمة الحزن في فهمه للذات وخلال قدر  
من الصوفية وصولا إلى (التردد) بالثورة التي  
تسعى إلى تجاوز (الواقع) من اسر الذات إلى  
العمل المعاصرة من الامس إلى اليوم بما فيه من  
وعي بهذا النهار الطالع بعده (.. الف الف  
نهار) على حد تعبيره .

(٤)

ربما كانت اهم القيم الفنية في هذا الديوان  
هذا اللون من الوان الدراما « الادية » ، التي  
ترتبط بشكل ما من اشكال الدراما الشعبية ،  
 فهي لا تولى — بمكمل طبيعتها — اهمية ما  
للمناصر الادبية ، وإنما تعتمد على وحدة الاثر  
وتكتيف الشعور ، ومن ثم ، فهي تستفيد من  
المؤثر الدرامي دون ان تلتزم بعناصره .

ومن هذا اللون الدرامي نستطيع ان نلحظ  
اليوم على شكل حوار ومونولوج داخلي او  
خارجي ، فضلا عن الاعتياد على تعدد الاصوات  
بشكل ميلودي في القصيدة الواحدة ، وتبادل



فريد حداد

.. والويسكي من الذات ينساح كثيرا في عديد من الأغانيات ، كما يضاف اليه تكثيف تعدد الاصوات في تعدد لا يخلو من دلالة ، وان بد الاصوات تباعد

لتخلو المساحة الصوتية لضمير المتكلم :

— اشرب !! ..

— شربنا .. وطول عمرنا بشرب  
«أمراً الكأس لحوافيه

دانا حصلن كرب

ي بلا الكون لحوافيه »

(٢٣) وتلقينا الاحزان .. ولفة الدخان

ومن القيم الفنية التي لا نغفلها هنا ، قيمة التكرار ، وهو تكرار يأخذ الاتقان الموسيقي

الاخاذ ، فالإ جانب الاتقان الداخلي ، نلاحظ هذا الاتقان اللفظي الذي يتردد كثيرا بقصد

التاثير ، لنسمع :

آهين يا مصر

(٢٤) آهين يا مصر .. يانغى المزبين

مرة !! (٢١)

وفي موضع اخر يغلب (نبوى الذات) اکثر على اللحن الرئيسي ، ففي قصيدة (واحد صحى) ، وبغض ان يصف هذا الصاحب بـ

المقطع الثاني على هذا النحو :

— لو سأل صاحبي ..

— حيث !! ..

يقول لك

— كل الناس

— كرهت !! ..

يهدف من قلبه :

— الريف

و (كتشيك) — وهذا هو اسم الصاحب — مش ممكن يرعل منك مهمن تعمل

فيه (٢٥) وهذا المزج بين الضمائر في الموارز مع نبوى

وف نف القصيدة نسمع ايضاً :

وكان نجيب علة

وكام / سين مررت

وكام سين من دى السنين

لسة في الحسبان <sup>(٢٥)</sup>

ويلاحظ ان الشاعر يستخدم - الى جانب ايقاع التكرار اللغطي شكل تقابل فني ، مثل ذلك المقطع الاخير في قصيدة (قالت حروف الكلام) :

«بكيت مسحت دموعي  
مسح ، دموعي بكيت» <sup>(٢٦)</sup>

وهو ما يعني التقابل والتوازي في تطبيق المعنى بما يؤكد في نهاية الامر تكيف المعنى بشكل جالى لزيادة التكثيف ، وثمة مثل آخر لانستطيع تجاهله ، مثل هذا المقطع (ياعم ياشاعر / ياعم يابنا / ياعم يامثال) ليستطرد بعدها في السياق العام .

رهذا التقابل اللغطي لا يليدو في اللحظة وحده ، وإنما يليدو — كذلك — في الصورة الفنية التي يستخدمها ، انظر الى هذا المقطع — والذى ذكرناه آنفاً — والذى لا يزيد على شطر واحد يقسم لشطرين ، يقول :

### هوممش

(١) دينا جلال ، المدونة الأمريكية لمن ، كتاب الاهرام الاقتصادي ١٩٨٨ ص ١٧٦

(٢) صلاح جاهين ، اشعار بالعامية المصرية ، مركز الاهرام للترجمة والنشر ، ط ١ ١٩٨٧ ص ١٢١

(٣) أغنية فارس قدم ، محمد بغدادي ، روز ال يوسف ١٩٨٩ ص ٥٣

الصورة مقلوبة ..  
مع انى ماسك الصفحة معولة

وهو تقابل يشير في توازيه الموجى الى خطأ الواقع وضراره حين يعتقد ان الامر الشاذ — لوطائه واستمراره — هو الامر الطبيعي في ناموس الحياة .

ويقترب من هذا كله أن بغدادى يستخدم الشطر الاخير في القصيدة على شكل تكرار يؤدي دور (الروى) الثابت في نهاية المقطع ، وعلى سبيل المثال ، ففى قصيدة (بيروت ٨٢) يتكرر في كل مقطع سطر قصير اخر يعنى الاقياع المتوالى في قصيدة تحمل هومما متباعدة . وتكرر القيم الفنية الكثيرة كاستخدام الحروف المتقاربة والكلمات المشابهة .. وما إلى ذلك بما يشير إلى ارتفاع الحس الغنائى عند الشاعر وشفافيته .

وهذا الحس غير منفصل عن محاولة (تحقيق الذات) ، وهى محاولة تقصى الخروج من اسر التقليد والعالم المعمى الى آفاق الاق / القرد . وتحقيق الذات هنا هو — كما اسلفنا — الوجه الآخر من الاحساس بالحياة ، والتعبير عن هذا الواقع الردىء الذى يخاصرنا من كل اتجاه .

- (٤) صلاح جاهن ، السابق ص ١١٩  
 (٥) السابق ص ٥٣  
 (٦) بقدادی ، ص ٧٥ ، ٧٦  
 (٧) بقدادی ص ٧٦  
 (٨) بقدادی ص ٥٦  
 (٩) بقدادی ص ٦٠  
 (١٠) بقدادی ص ٤٥  
 (١١) بقدادی ص ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٣  
 (١٢) بقدادی ص ٦٣  
 (١٣) بقدادی ص ١٤  
 (١٤) (تضمين من فؤاد حداد )  
 (١٥) بقدادی ص ٧١ ، ٧٢  
 (١٦) بقدادی ص ٧٦ ، ٧٧  
 (١٧) بقدادی ص ٦٤ ، ٦٣  
 (١٨) بقدادی ص ٣١  
 (١٩) بقدادی ص ٨٤  
 (٢٠) بقدادی ص ٩  
 (٢١) بقدادی ص ١٠  
 (٢٢) بقدادی ص ٨٦  
 (٢٣) بقدادی ص ٨  
 (٢٤) بقدادی ص ٧  
 (٢٥) بقدادی ص ١٢  
 (٢٦) (تضمين من فؤاد حداد )





بحثاً عن التراث العربي

## «الثابت والمتحول» لأدونيس (نظرة نقدية منهجية)

رفعت سلام

هو أحد الأعمال المأمة التي لا يمكن تخطيها عند بحث قضايا التراث العربي ، لعدة أسباب مجتمعة : فهو يمثل تصريحاً — على نحو ما — للتاريخ الثقافي المؤلفه ، ومسيرة تحولاته المبنية . وهو أول مشروع لبحث التراث ، يمكنه صاحبه من إبهائه ، وصولاً — زمنياً — حتى المرحلة المعاصرة . فلم يتوقف عند المرحلة الإسلامية ، كما اعتادت العاملات السابقة والمؤلفة . وهو — أخيراً — قد اختار بعداً متقدماً في المعالجة : بعد الثبات والمتحول . وفي ذلك يمكننا أن نضيف أن فعالية أدونيس في الحياة الثقافية العربية تجلّت مثراً إضافياً للاهتمام بهذا العمل .

### أولاً : الثقافة ظاهرة قائمة بذاتها

ينطلق أدونيس — في دراسته لظواهر التراث العربي — من دراسة الثقافة كظاهرة قائمة بذاتها ، لادراسة نشوء الثقافة العربية وعواملها وأتالى العلاقة بينها وبين القاعدة المادية (ص ٢٤). الهم البشري — اذن — هو دراسة البنية الأيديولوجية الفوقيّة للمجتمع الإسلامي ، كما ظهرت ، ممارسة وتقطيراً ، بدءاً من وفاة النبي (ص ١٨) ، من خلال العرض الجدلية لظواهر الثقافية ، فيما بينها يقول هذا المنطلق إلى عدد من النتائج الهامة . فالذهنية العربية — لديه — منقسمة على ذاتها إلى اثنين : ذهنية اتباعية ،



وذهنية إبداعية . والحياة العربية تسودها وتوجهها أربع خصائص أساسية : اللاهوتانية ، والماضوية ، والفصل بين المعنى والكلام ، والتناقض مع الحداثة .

ويقوده هذا المنطلق — أيضاً — إلى نتيجة نهائية ، فاصلة : « أن الثقافة العربية ، بشكلها الموروث السائد ، ذات مبني ديني ، أعني أنها ثقافة ابتداعية ، لأن توكل الابداع وحسب ، وأنما ترفض الابداع وتدينه ، فإن هذه الثقافة تحول ، بهذا الشكل الموروث السائد ، دون أي تقدم حقيقي . لا يمكن ، بتعبير آخر ، أن تنهض الحياة العربية وبذل الانسان العربي ، اذا لم تتمدد البنية التقليدية للذهن العربي — وتتغير كيفية النظر والفهم التي وجهت الذهن العربي ، وماتزال توجهه » ( ص ٣٢ ) .

(أ)

الذهنية العربية منقسمة — لدى أدونيس ، اذن — إلى ابتداعية وإبداعية . ويرغم تأكيده ، على جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها ، إلا أن هذا الانقسام يأتى قطعياً ، نهائياً ، فاصلاً ، حيث يقوم كل قسم منفرداً بذاته ، مستقلاً بوجوده ، وحيث العلاقة الوحيدة القائمة هي علاقة التضاد السكوني . ويظل كل من القسمين — في أحرازهما الداخلية — يفرز — ذاتياً — امتداداتاه ، بصورة منعزلة عن الآخر ، ليظل الابداع والإبداعي كذلك ، على طول التاريخ العربي ، دون نقاط تماส ، سوى تلك المحظيات الفردية ، الفردية ، المفجورة ، التي تبتعد على نحو استثنائي ، دون أن تختلف أثراً ذا بال على كل منها ، أو على جوهر العلاقة السكونية التي تحكمهما .

علاقة التقابل الساكن هي العلاقة الوحيدة الممكنة بين ظواهر الثقافة العربية . تأسن هذه العلاقة بفعل الاكتفاء بالبحث في الأصول الفكرية لكل ظاهرة على حدة ، سواء بالنسبة للأصول ، أو

الظاهرة . أما إذا اصطدم البحث بإحدى اللحظات الفردية المتفرجة ، فإن الحل المأثم يكمن في الوصف الخارجي المتسم بالعمومية الشديدة ، دون بحث في الجدل الداخلي لقوى هذه اللحظة .

فعلى صعيد الخلافة والسياسة الاتباعية ، ليكون ثمة سوى رصد مواقف النبي والخلفاء من قضية الخلافة . ويرغم أن الخلافة ( السلطة ) كانت المشكلة الأولى في الإسلام ، وأنها كانت « الخلاف الأعظم » ( ص ١٢٤ ) ، إلا أنها تبدي مشكلة فقهية ، تتعلق بقضية « الإمامة » ، في شكلها الديني ، لتنتهي باعتبارها الخلاف الأعظم .

فهذا الخلاف يفترض — بداهة — وجود أطراف في وضع خلقي ، في علاقة خلافية ، ولكن هذا الوضع — وأيضا العلاقة — يتضيّن باستقلال وانفصال كل طرف من أطرافهم عن الآخر ، وبالتالي استقلال موقفه في الخلاف الأعظم ، ليتّهي معنى الخلاف ، وتنتهي جدلية الظواهر الثقافية ، والتي تتجاوز — برغم ذلك — مجرد كونها خلافا .

ومن هنا ، يبدو القول بأن الخلاف الأعظم لم ينحصر في مسألة الإمامة ، وإنما تجاوزها إلى مسائل أخرى ، دينية — ثقافية ، واقتصادية — اجتماعية ( ص ١٢٥ ) ، يبدو هذا القول تعسّينا نظريا ، يفتقر إلى أساسه الحقيقي ، برغم صحته العامة . فهذا التعميم يفتقر — تحديدا — إلى الكيفية والفسر ، كما يكتفى بالوصف الخارجي ، الظاهري ، العام ، دون استقصاء جذور هذه المسائل الأخرى ، أو هو يبدي اختصاراً جيداً للظواهر ، أو استعاضة به عنها .

وتحت هذه الوضعيّة — بما هي وضعيّة سائدة تحكم العلاقات الثقافية — إلى صعيد الفقه والشعر والنقد .

فجدلية العلاقة بين المحبين — الاتباع والإبداع — على صعيد الفقه تستحيل إلى انفصالية سكونية ، حتى ليبدو موقف كل منحى قدريا ، غبيا ، لا سبيل إلى تعامله مع الآخر . ومن هنا يبدو المرجحة — كإحدى الحركات الإبداعية — منقطع الصلة تماماً بالمعنى الاتباعي ، فيما يكتلون مكانتهم في صروف الإبداع الفكري كرصيد كمي . وتبعد أفكارهم الخاصة بخلق القرآن ، والفصل بين الإيمان والعمل ، والقول بأن الله ذات فقط ، تبدو قائمة في الفراغ ، ولبيدة محض التأمل الذهني المجرد ، المنقطع سوى عن ذاته .

وتلقى نظرية الإمامة عند الشيعة نفس المصير . فرغم الإقرار بأن القول بالإمامية وما استتبعه أو تولد عنه من آراء .. قد لعب دوراً حاسماً في التحول الثقافي العربي ( ص ١٩٧ ) ، إلا أن ماهية هذا الدور تظل بمنأى عن البحث ، بفعل انقطاع الصلات بين هذه النظرية والموقف الاتباعي من قضية الخلافة . وهو ماطمس التفسير الممكن للخلافية العقايدة للنظرية ، باعتبارها موجهة — أساساً — ضد المفاهيم الأممية للخلافة ، وليس باعتبارها مجرد نظرية فقهية تبحث في التفسير الديني لقضية دينية . ولعل

البحث في ماهية هذا الدور كان كفيراً — في الحد الأدنى — باستعادة نظرية الامة بجلديها الخارجية المهدمة .

تنفي — أيضاً — العلاقة ، أو تختزل إلى الحد الأقصى ، بين المنهج الابداعي في التفقة في السنة وتعلمهها ، وبين المنهج الابداعي القائم على عدم الاهتمام بالحديث النبوي ، والذي تبناه جهم بن صفوان . فلا تعدو هذه العلاقة علاقة التقابل ، التي تقوم بين المنحدين .

وقدت هذه الوضعية إلى صعيد النقد والشعر . فلا تبدي ثمة علاقة بين موقف عمر بن الخطاب الابداعي وبين شعر عمر بن أبي ربيعة الابداعي . ومن ثم ، يظل خروج هذه الفاكرة الطويلة من الشعراء الابداعيين ، على الابتعاد الشعري السادس ، دون تفسير ، في حده الأدنى ، إذا ما استبعدنا التفسيرات الميتافيزيقية .

تنفي جدلية العلاقة بين الابداع والابداع . فالجدلية تُنفي للسكننة والانعزالية والاحادية . كما أنها تُنفي للفعالية ذات الاتجاه الواحد . وهي — بالإضافة — تُنفي للكمية الخامدة ، التي تنتال كإضافات رقمية ، ذات تسلسل زمني . وحيث تُنفي جدلية العلاقة ، يتبدى كل من الاتجاهين كثافة مصممة ، منطوية على ذاتها المكتفية ذاتياً . يصبح كل اتجاه دائرة مغلقة ، لا تلتقاء ولا تتشابك مع الدائرة الأخرى . يصبح — من ثم — تعبيراً ذهنياً ، أو محاكمراً بالخطوط التجريدية الذهنية المسبقة . أى أنه يتحول — بذلك — إلى صورة ذهنية . وعِكْم الطبيعة المتأللة للنظرية ، والتي تسقط عملياً ، جدلية العلاقة — في حدها الأدنى المعترف به — بين الظواهر الثقافية ، تتحول هذه الصورة إلى تشوه للظواهر ، بابتسارها وعزلها عن وسطها الطبيعي ، وقطع علاقتها العضوية . التقابل ، أو التواري ، هو العلاقة الوحيدة القائلة . وهي علاقة تذكر على الانقطاع ، لا التواصل ، على الاكتفاء ، لا التأثير والتاثير المتداولين . أى تُنفي الجدلية — بكل معنى — لتصبح الواقع والتباريات والرموز نمراً شبيتاً ، لا جمجمة سوى مجرد الرصد التصنيفي .

## (ب)

هل يتعلق الأمر بباري الابداع والابداع ، في خطوطهما العامة ، فحسب ؟  
يعرض أدونيس لما يصفه بأنه اتجاه التحلل من القيم الدينية (ص ٢٢٢) ، في الحركة الشعرية الابداعية . وهو اتجاه يضم من شرب الخمر رغم تحريمه ، ومن كان يوصف بأنه رقيق الإسلام ليمطح ، أو من يوصف بأنه كان فاسقاً ومن المخلوع وخبيث الدين في الجاهلية والإسلام ، أو من يصفه ابن قتيبة بأنه أسلم إسلام سوء . ومن ذلك ، وبين لنا أن التوجّه الأساسي لهذا الاتجاه كان مناقضاً للدين والأخلاق الجديدة ، دون أن يتزافق — بالضرورة — مع توجّه شعرى مضاد لتقليدية القصيدة .

فقيمة هذا الاتجاه — برغم أنه اتجاه شعرى أداته هي القصيدة — إنما هي قيمة عقائدية ، أخلاقية ، وليست شعرية . ومن ثم يصبح المخافر على تبني الموقف المضاد حافزاً عقائدياً ، أخلاقياً ، وفقاً لجدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ورغم ذلك ، لايكشف لنا هذا المخافر — في استعراض المؤلف التفصيلي للمخلوع والخليط — فيما تنصّم العلاقة بين هذا الاتجاه والاتجاه المتشدد في الاقتداء بالسنة والأخلاق الجديدة .

ومن ناحية أخرى ، يستعرض أدونيس الاباعية في النقد والشعر ، من خلال نصوص القرآن والأحاديث النبوية ، وأقوال الصحابة والعلماء والنقاد . وهو استعراض يتفقى الشذرات المتفرقة ، إلى حد إيراد رأى أم جندب — زوجة أميرئ القيس — في التحكيم بين علامة الفحل وأميرئ القيس ، أيهما أشعر ، وأساس حكمها . ولكنه استعراض لا يتفقى ، بل لايشير — في الحد الأدنى — إلى تأثير هذا المعنى الاباعي في الاتجاه المناقض الإبداعي ، ومدى فعاليته وأبعاده الخارجية . إنه بحث في التكوير الداخلي ، لا يمتد إلى تشابكاته الخارجية ، إلى تفاعاته مع الظواهر الثقافية الأخرى ، سواء على صعيد الشعر والنقد ، أو صعيد الممارسات السياسية ، أو المواقف الفكرية .

ولعل الملمح الوحيد الذي قد يشير إلى علاقة فعالية ما — في هذا السبيل — هو الارتباط بين القيم الدينية — باعتبارها المنطلق الأساسي — والمعنى الاباعي في الشعر والنقد ، بل وسائر الظواهر الثقافية موضوع البحث . ولكن هذا الملمح لا يشكّل تحقيقاً للعرض الجدلية الظواهر الثقافية فيما بينها ، لسبعين رئيسين :

**الأول** : أن الجدل يعني — فيما يعني — تفاعلاً متبدل التأثير بين أطراف العلاقة ، فيما تقوم العلاقة السابقة على أحادية الفاعلية والتاثير ، حيث الدين — الإسلام — هو الفاعل الوحيد ، فيما يبدو ومتعمداً على الانفعال ، على نحو قدرى شامل ، وحيث تبدو الظواهر الثقافية كأنكاسات للدين ، لاتقلّك إمكانية الفعل المقابل .

**الثاني** : أن هذه العلاقة ترتكز على المنطلق المحرّى ، باعتبار الدين هو المركز الذي تتبّع عنه الفاعليات ، وتتحدد به أشكالها . يعني ذلك أن علاقة الظواهر الثقافية به هي علاقة الأطراف بالمركز ، بما هي انعكاس له . فالعلاقة — من ثم — يتّفق عنها طابعها الجدل ، فيما هي انعكاس مباشر ، أحادي الفعل ، لمركز الفاعلية الوحيد .

(ج)

ولكن ، ماهي طبيعة العلاقة بين العناصر الداخلية المكونة لكل ظاهرة ثقافية ؟ في تقديميه للحركات الفكرية الابداعية ، يتوقف أدونيس عند ثلاث حركات رئيسية : المرجة ،

حيث الفصل بين النظر والممارسة ، أو بين الإيمان والعمل ، وحيث العمل ليس ركنا من أركان الإيمان ، والقدرة ، حيث الإنسان مختار ، وهو الذي يفعل أفعاله ، والأمامية ، حيث الإمام — بما هو حافظ الشريعة — يجب أن يكون معصوما ، حتى لا يقلب شرائع الله وأحكامه ، فيقطع من يجب عليهم الحد ، ويحد من يجب عليهم القطع ، وبغض الأحكام في غير الموضع التي وضعها الله .

وهو يقف عندها ، من موقف الرصد المثالى ، المتأمل في التكوين الداخلى لكل حركة ، دون أن يبخض ذلك إلى علاقتها المشتركة . فما مرحلة التاريخية التي شهدت نمو وازدهار هذه الحركات واحدة ، وهي العصر الأموى . والقضية الرئيسية ، موضع الارتكاز ، واحدة وهي قضية الفعل والمسؤولية الاجتاعيين ، والحكم عليهم . وهي وحدة تنطوى على تناقضات مواقف الحركات المختلفة من القضية الفكرية الرئيسية في ذلك الزمن ، والتي عكستها الأوضاع الاجتماعية السياسية في شكل ديني ، فقهي .

فالحركات الفكرية — هنا — تتباين لانتقطاع ، تتفصل ، لاتصال ، تتعزل ، لاتفاعل ، أي تصبح رصدا كما حركات فكرية متماثلة ، وحدتها الخارجية هي التعارض مع السائد ، والتقابل مع الشائع ، لا وحدة العلاقات الجدلية .

وعلى نفس النحو ، يرصد أدونيس الحركات الثورية في ترتيبها الزمني ، منفصلة كل حركة عن الأخرى . فالحركة التالية لامثل استكمالا ، أو تلويزا ، أو تجاوزا جديلا — على نحو ما — للحركة السابقة ، بل هي انقطاع واستقلال . والحركة السابقة لامثل ممكنا ، أو حافزا أو منطلقا ، — على نحو ما — للحركة التالية ، بل هي ماض ، طوا الزمن طبا أبدا ، فأصبحت — بدورها — انقطاعا .

فتورة أهل الأحداث لامتداد إلى الخارج . وثورات الخارج المتالية لابتصال ثورة التوابين وثورة ابن الأثنت . ومن ثم ، تتبثق الثورة العباسية في فارس — على حين غرة من التاريخ — على يد أبي مسلم الخراساني ، فنجاح النظام الأموى ، الذي صمد للثورات المتأولية ، دون تفسير . ويكتشف الغموض العام واقعة دخول أبي حمزة الخارجي المدينة ، بعد معركة قديد ، فيما كان أبو مسلم الخراساني يحقق الانصار تلو الآخر في فارس ، في السنة ١٢٦ هـ (ص ١٩١) . ولابين ما إذا كانت ثمة علاقة تظيمية ما بين الانضاضتين المترامتين ، الموجهتين ضد النظام الأموى — قد يوميء إليها مأموره أدونيس ، من أنه في أواخر عام ١٢٩ هـ ، لم يدر الناس بعرفة إلا وقد طلعت أعلام عاصم سود .. في رؤوس الرماح ... (ص ١٩١) ، ومن أن أبيا مسلم الخراساني قد ليس السود هو ومن كان معه ، أيضا ، لدى خروجه — أم أن العلاقة الوحيدة بين الحركتين هي الصدفة .

كلا لابين العلاقة بين الثورة العباسية والحركات الفكرية الابداعية ، أو أي منها . بل لا تدرك إشارة إلى وجود علاقة ما بين الثورة وأية حركة فكرية . يبدو الصعود العاسى ، الذي قوى اركان نظام قائم ، صعوبا مباغتا للتاريخ ، في انتقاده للعلاقة الأولية الضرورية مع الحركات السياسية ، سواء السابقة عليه أو

المترادفة معه ، وفي افتقاده لأى أساس فكري تستند اليه الدعوة ، وستنقطب — من خلاله — الأنصار . يتحول هذا الصعود — بالتالي — الى فعل لاتارىخي ، غبى ، يمحط على التاريخ العربى ، في غفلة من كل التوانين .

(٥)

يمتد هذا الخط من العلاقات غير الجدلية الى المحتلين والموز المكونين لكل ظاهرة ثقافية ، حيث التتالى الزمنى هو العلاقة الحاكمة ، وحيث الزمن — هنا — وسط خامل ، يقود الى تراكم كمى ، لاينطوى على كيفية .

في رصده للاتجاه القدرى ، ضمن الحركات الفكرية الابداعية ، يعرض أدونيس لأفكار معبد الجبهى وغيلان الدمشقى والحسن البصري ، في ترتيبهم الزمنى ، على اعتبار أن أول من تكلم فى القدر معبد الجبهى ، ثم غيلان بعده ( ص ١٩٥ ) ، وأخيرا ، الحسن البصري . وهو عرض لايتخطى حدود التعريف بالأفكار العامة عند كل منهم . هو عرض ، وإن كان يتكتشف عن وحدة فكرية عامة ، إلا أنه لايتكتشف عن علاقة تتخطى هذه الوحدة الأولية ، التي تعنى الأرض الواحد ، حيث يقف كل منهم مستقلًا عن الآخر . فهو سابق ، أو لاحق ، على نفس الرقعة الواحدة ، دون ارتباط . وكل منهم ذات منفردة ، مستقلة ، مكفحة بذاتها ، في ذاتها . وفيما يتأكد وجود الذات المكثف ، المنطوى على ذاته ، ينتفى وجود الآخر . فالذات — بذلك — هي الوجود ، والآخر هو نفي الوجود .

وعلى هذا النحو ، يمضى أدونيس في رصده للاتجاه الإبداعي ، الشعري ، فيستعرض من سار في هذا الاتجاه القدرى الذى بدأه امرؤ القيس من شعراء ، كان أبو محجن الثقفى من أوائلهم ( ص ٢٠٩ ) . ويتنالى تقديم الشعراء وفقا للترتيب الزمنى .

ويؤكد هذا الخط غير الجدل من العلاقات ، عدد من الماذج النصية التى تكشف كيفية النظر للظواهر الثقافية .

فمن ناحية ، يقرر أدونيس — بصدق نشأة حركة الإرجاء — أنه قد نشأت مقابل ذلك ( أى مقابل حركة الخارج ) حركة نفصل ، على العكس ، بين النظر والممارسة ( ص ١٩٣ ) . وبصدق حركة الخارج ، يقرر أنه نشأت مقابل ذلك ( أى مقابل حركة الإرجاء ) ، نظرية خلع الوالى أو الخليفة الجائع ( ص ٢٧٤ ) . ومقابل هذه الصورة عن الناس والولاة ، يقدم أبو حزنة ( الخارجى ) صورة عن الثوار الذين يقودهم ( ص ١٩٢ ) والملحق الأول للعلامة — هنا — هو ملجم التقابل فالظواهر تنشأ مقابلة ، متعاكسة ، متوازية .

ومن ناحية ثانية ، يقدم أدونيس الحركات الثورية التي بدأت بشكل معارضة للحكم الأموي ، على نحو متى : وقاد المعاشرة الأولى .. وقاد المعاشرة الثانية .. وانتهى الشكل الثالث للمعاشرة .. (ص ١٨٦) . وبالنسبة لـ القدرة ، فإن أول من تكلم في الفدر عبد الجبهى ثم غilan بعده (ص ١٩٥) . والملمح الثاني للعلاقة — هنا — هو الرصد الرقى المتسلسل الخارجى . فالظواهر تتالى في ترتيب رقنى ، ربما كان محكمًا بالأسقية الزمنية . ولكنها أسبقية لأنها شئًا خارج الترتيب . كما أنها لأنها شئًا داخل الترتيب ، سوى أنها تخدم — فحسب — كأدلة في عملية الرصد والاحصاء ، لا في اكتشاف جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ومن ناحية ثالثة ، يتضح الملحم الثالث فيما يشير إليه أدونيس — بصدق نشأة القدرة — من أنه نشأ كذلك القول بالقدر (ص ١٩٥) . فللمح العلاقة — هنا — هو الإضافة الخامدة ، حيث الظاهرة كـ ، لا كـ كيف . وهي كـ خامل ، لانفعالية له أو تأثير .

(٤)

أوضح المؤلف — في مقدمته المنهجية — أنه لم يكن معنياً بالعرض للجدلية بين الظواهر الثقافية من جهة ، وبين القاعدة المادية وعلاقات الانتاج من جهة ثانية ، بل كان معنياً بالعرض للجدلية هذه الظواهر فيما بينها (ص ٢٤) .

وهذا الأساس المنهجي الذي التزم به المؤلف ، مُستبعداً الخوارزميات المنهجية الأخرى ، يتضمن — عملياً — في بعده لظواهر التراث ، رغم محدوديته ، أحاديه ، ليكشف لنا منها بديل ، يتسم بسكونية الظواهر ، حتى وحداتها الصغرى المكونة لها ، وانعزلاها ، وانغلاقها على ذاتها .

لابعني ذلك — بطبيعة الحال — أن نفي الجدل بين الظواهر الثقافية والأساس المادي ، والاكتفاء بالعرض للجدلية الظواهر الثقافية فيما بينها — لو تم — يضمن معناه عملياً في ظواهر التراث ، بل يعني أن مفهوم الجدل غائب أصلًا ، منذ السطر الأول . وفي ذلك ، فلعل العرض للجدلية بين الظواهر الثقافية والقاعدة المادية ، وهو ما استبعدته المؤلف ، لم يكن ليتعمض عن شيء ذي بال ، في ظل غياب المفهوم الصحيح . بل ربما تخوض عن وضع مشابه ، أو مقارب ، للوضع الحال . فغياب الفهم لابد وأن يقود إلى نهاية البحث ، وعشواناته ، وانطباعيه .

### ثانياً : في تبرير استقلال البنية الثقافية

يبرر أدونيس عدم العرض للإطار الحضاري الذي نشأ فيه الإسلام ، والبنية الاقتصادية وعلاقات الانتاج التي سادت الفترة التي يشملها البحث ، والاكتفاء بدراسة البنية الإيديولوجية الفوقيّة للمجتمع

الإسلامي ، بغيرين : الأول .. أن الكشف عن العناصر التي تأثر بها الإسلام ، إبان نشأته ، أو مقارنته بغيره ، ليس من غرضه . والثاني .. أن دراسة البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج ، تحتاج إلى مصادر صحيحة ، وافية ، عن التنظيمات الاجتماعية والمالية والأدارية والاقتصادية ، وهي غير متوفرة ، والمتوفر منها لا يخدم — فيما يرى — إلا معلومات جزئية ، لا يمكن أن ثبّتَ عليها ، أو انطلاقاً منها ، أحكام صحيحة . ويعرف — من جهة ثانية — أنه غير مهم ، علمياً ، للقيام بمثل هذه الدراسة الاقتصادية ، فيما لو توفر المصادر (ص ١٧) .

(أ)

لإصلح المبرر الأول أن يكون مبرراً ، يصدِّد البحث العلمي للتراث العربي ، بقدر ما يصلح أن يكون إضاعة لمنهجية الفاصلة السائدة في البحث ، التي تعتمد فصل الظاهرة ، أو الظواهر ، عن بناءِها المختلفة ، وفصل علاقتها الفاعلة . يفضي ذلك إلى فهم مغلوب للظاهرة ، حيث أنها لاتنشأ ذاتياً ، في الفرع . وإنما تنشأ حكمة بقوانين معينة ، محكمة بعلاقات وتفاعلات قوية معينة ، في إطار تاريخي معين . يصبح فصل الظاهرة عن إطارها التاريخي ، وفصل علاقتها ، تحويلاً لها من واقع موضوعي ، إلى صورة ذهنية مجردة ، تقبل التحويل والتغيير ، وتستجيب للإسقاطات الذاتية والأهواء المزاجية المتضاربة والطارئة . لاصبح بحث الظاهرة — في هذه الحالة — محكماً بقواعد علمية ، بقدر ما يصلح محكماً بالحالات والميول الفردية .

وإذا كانت مقارنة الإسلام بغيره ليست مؤثرة تأثيراً جوهرياً — يصدِّد بحث التراث العربي ، فإن الكشف عن العناصر التي تأثر بها الإسلام ، إبان نشأته ، بل وعن الكيفية التي تم بها ذلك ، يمثل ضرورة منهجية ، يؤكدُها اعتراف المؤلف بأن الأصل الفاقي العربي ليس واحداً ، بل كثيراً (ص ٢٠) . تتبع هذه الضرورة من واقع أن هذا الكشف كان كفياً بإضافة بعض أبعاد عملية تشكل الإسلام ، وكيفياتها ، والعناصر المؤثرة ، وهو ما يمثل الصميم من دراسة البنية الأيديولوجية الفوقيَّة للمجتمع الإسلامي (ص ١٨) . فدراسة هذه البنية لا تقوم من خلال الرصد الظاهري ، الشري ، للواقع والخيارات والأفكار والأعمال ، وإنما تقوم — في أحد مقوماتها — من خلال الكشف عن القانون ، أو القوانين ، التي تنظم هذا الكل ، والكشف عن الكيفية ، والابعاد ، والعناصر المختلفة للظاهرة ، ومصادرها .

يؤكد هذه الضرورة ، ما يقرره المؤلف من أنني لا أنماول شاعراً واحداً أو قضية مفردة ، وإنما أنماول ثقافة أمَّة بتكاملها في عهدها التأسيسي ، وأنماول عبر ذلك شخصيتها الحضارية (ص ٢١) فثباتَة أمَّة بتكاملها تضمن العناصر المؤثرة فيها ، والتي يصبح إهدارها هدراً للبحث ذاته ، أو بمعنى في غير ذي موضوع . تصبح أهمية هذه العناصر — وفقاً للإطار الذي قدمه المؤلف نفسه — غير قابلة للحذف

الإرادي ، إذا ماشتنا اتساقاً منهجاً ، بالمعنى العلمي . وتصبح هذه العناصر ، في تفاعಲها مع العناصر الأخرى ، أحد عدادات الشخصية الحضارية . ومن هنا تبرز ضرورة العرض للإطار الحضاري الذي نشأ فيه الإسلام ، كضرورة منهجية ، حيث يصبح هذا الإطار هو الوسط الطبيعي لتأخر الشخصية الحضارية ، والتي لا يمكن لها أن تتحقق وسط فراغ . هي ضرورة — إذن — بفرضها النهج العلمي للبحث ، من ناحية ، وفرضها إطار البحث ، كما يقدمه المؤلف ، من ناحية ثانية .

وإسقاط ذلك ، يعني — على نحو ما — إقراراً ضمنياً بالغبية في البحث ، أو انطلاقاً منها . فهو يعني أن هذا الكل الثقاف العربي قد سقط — من الفراغ النبوي — مكتملاً ، منذ لحظته الأولى ، مع ان Bancاق الدين الإسلامي . ذلك يعني — أيضاً — أنه براء من تداخلات العناصر البشرية . فهذا الكل الثقاف العربي — بذلك — ذو أصل غبي ، أو أنه يعكس — على الأقل — الأصل النبوي .

وإسقاط ذلك ، يُلخص — بالتأل — من إمكانية تبني منهجية تعكس أقصى ما يمكن من الدقة والأمانة والموضوعية (ص ٢٣) ، فالعناصر التي تأثر بها الإسلام ، سواء إبان نشأته ، أو في صيرورته ، هي من مكوناته ومحدداته ، التي لاتقبل الاستبعاد وفقاً للرغبة الذاتية للباحث . أما إذا حدث ، فلابد أن ينعكس ذلك على البحث — بالضرورة — في رؤيته الثقافية ، وما يمكن أن يضمون عنه من نتائج .

### (ب)

كما لا يصلح المبرر الثاني أن يكون مبرراً ، بقصد البحث العلمي للتراث ، بقدر ما يصلح أن يكون إضافة أخرى للمنهجية القاصرة ، السائدة في البحث . يكشف ذلك عدد من المؤشرات المهمة :

الأول : أن عدم توفر المصادر الصحيحة ، الواقية ، لم يبن المؤلف عن المفهوى في دراسته وجهها التقافي . فهو يقرر أنني لم أجده دراسات كافية في هذا المنحى أستقيه منها ، وأفيد منها . والمتوفرة منها ، في معظمها ، تأخذ الظاهرة بذاتها ، معزولة عن غيرها من بقية الظواهر ، أي عن الكل الحضاري . (ص ٢١) . وهكذا تعمد المصادر ، أو تضارب وتتناقض في حال وجودها فيبني بعضها بعضاً ، وأحياناً لا تقول إلا شيئاً يسمراً .. وكثيراً ما يكون الشيء السير نفسه كاذباً ، بشكل قاطع (ص ٢٢) . حالة المصادر — إذن — مشتركة ، سواء بالنسبة للأوضاع الاقتصادية أو الثقافية . لابد — بالتأل — أن تكون هذه الحالة مبرراً للمضي في الدراسة ، في أحد جوانبها ، ومبرراً — في الوقت نفسه — لإهمال الدراسة ، في جانبها الآخر .

الثاني : أن المصادر الصحيحة الواقية عن التنظيمات الاجتماعية والأدارية والاقتصادية قد تكون ضرورية بقصد دراسة بنية الانتاج في المجتمع ، وقوى وعلاقات الانتاج ، باعتبارها الهم الدراسي الأول ، لا باعتبارها مقدمة لدراسة الظواهر الثقافية . وباعتبارها مقدمة ، تصبح أهمية هذه المصادر من الدرجة



الثانية ، لا الأولى . ويصبح عدم توفرها وجزئية المتوفر منها ، أمرا لا يبرر عدم العرض للبنية الاجتماعية ، باعتبارها المنطلق للظواهر الثقافية . بل إن حالة المصادر تلك — فيما لو صحت — كان يجب أن تكون دافعا على القيام بالمسؤولية البحثية الواحة ، في بحث ومقارنة واختبار وجمع المعلومات ، وهو الدور الطبيعي للباحث ، لا انتظار توفر المصادر الصحيحة الوالية ، التي تقدم المعلومات الكاملة ، على أيدي الباحثين الآخرين . ورغم ذلك فعل المتأخر من المصادر يمكن أن يعطيها — فعلا — صورة وافية ، نسبيا — عن السياق العام ، على الأقل ، للأوضاع الاقتصادية الاجتماعية العربية ، في الفترات التاريخية المختلفة . وهي — في معظمها — نفس المصادر التي اعتمد عليها المؤلف في بحثه للظواهر الثقافية .

**الثالث :** أن أصول الظواهر الثقافية ليست — الأساسية — ثقافة ، بما يمكن منها الاستفادة عن بعثها ، والاكتفاء بدراسة الظواهر ، في ذاتها . كما أن البنية الابدیولوجیة الفوقة للمجتمع الإسلامي لم تنشأ عن فراغ تجلى ، وإنما قامت مستندة على بنية تجلى اقتصادية اجتماعية ، تحددها ، فلا تملك — معها استقلالا ذاتيا ، مطلقا . وإذا كان ثمة إقرار بأن هناك قائمة مادية للظواهر الثقافية ، في القول إننى اقتصرت على دراسة الظواهر الثقافية بذاتها في منزل عن قاعدتها المادية (ص ٢٤) ، فإن هذه الظواهر تفقد — وبالتالي — استقلالها الذاتي ، أي لاتصبح ظاهرة قائمة بذاتها ، فتفقد — من ثم — إمكانية دراستها في ذاتها ، أو عزلتها عن قاعدتها المادية . وتصبح النتائج المترتبة على بحث كهذا ، يفصل بين الظاهرة وأسسها ، نتائج زائف ، لأنها محكومة بمنبه زائف . بل يصبح البحث ذاته ، فيما يسبق النتائج ، بحثا زائفا ، لاعتباره الظاهرة كوحدة بمحنة مستقلة ، قائمة في ذاتها ، بما يتنافى — أولا — مع طبيعة الظاهرة ، نفسها ، وما يتنافى — ثانيا — مع أوليات البحث العلمي .

(ج)

تشير الملاحظات المبكرة السابقة إلى اعتقاد أدونيس منهاجاً — في بحث التراث العربي — بفصل الفنون العربية — أولاً — عن قاعدتها المادية ، ويفصلها — ثانياً — عن المؤثرات الفاعلة فيها ، ويفصل كل ظاهرة ثقافية عربية — ثالثاً — عن الأخرى ، ويفصل — رابعاً — مكونات كل ظاهرة عن بعضها البعض .

تحيل عمليات الفصل المتتابعة — هذه — الظاهرة إلى جنة هامدة ساكنة ، يمكن للباحث أن يفرض عليها إسقاطاته وأهواءه ، وتصوراته الذهنية المجردة ، ويستنطقها — بالتالي — بغير تطبيق به ، ويعا لا يخرج عما ينطق به هو نفسه . يتحول بحث التراث العربي ، في نفي قوانينه الموضوعية ، على نحو واحد ، أو يقترب من الوعي ، إلى جملة آراء أو انتطباعات ، تُلقي الضوء على خلفيات الباحث الطبقية والفكريّة والنفسية ، فيما تكشف من الظلال — مساحة وعمقاً — التي تكتشف ظواهر التراث .

ولكن ... كيف تتحقق ذلك — عملياً — خلال البحث ؟ وما هي النتائج المرتبة على هذا التهج في التطبيق العلمي ؟ .

[ بقية الدراسة : في العدد القادم ]

---

أدونيس : الثابت والتحول : الأصل ، الطبعة الأولى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ . والأرقام المقصورة بين قوسين ، على مستوى السطر ، هي أرقام الصفحات المقتبس عنها من الكتاب .



# هذه القصائد هؤلاء الشعراء

نقدم في هذا «الملف الشعري» عدداً وأفراً من القصائد . وقد حرصنا في إعداد هذا الملف على تحقيق جملة من الاعتبارات المهمة .

في بداية ، لم تطلق اختياراتها من الرغبة في تقديم تيار بعينه ، أو جيل بذاته ، أو حتى تقديم «موضوع» أو «تيمة» تتدرج تحتها القصائد لتجسدها أو تعبر عنها .

انطلاقنا ، أساساً ، من معيار جودة النصوص الشعرية وتنوعها واتساع مجال حركتها وتجسيدها للمناخى الإبداعية العديدة على أرضنا الشعرية .

وعلى ذلك ، فإن الانقاء لم يتم تفضيلياً ، بحيث يعني أن مالم ننشره من نصوص في هذا الملف الغيرigen ليست نصوصاً جيدة وليس أصحابها شعراء محبيدين .

حاشانا من هذه الأحكام ومن هذا المعنى القطعى الصارم .

إن أي ملف شعري في مجلة شهرية لا يمكن له أن يفي باستيعاب كل شعر جيل وكل الشعراء المبدعين . فلابد من وجوه نقص عديدة تعيق إعداد أي ملف إبداعي . فحياتنا الشعرية عبقة وخصبة ، وشعراؤنا المبدعون الجادون كثيرون ومتشردون على رقعتنا المصرية — لا في القاهرة وحدها — يملؤونها غناءً حاراً وشدوأً جيلاً ، بدون أن يظهر الكثير منهم قريراً من الأصوات .

حسبنا ، في هذا الملف ، أن نقدم هذا العدد الكبير من النصوص ، تتيح للقراء وللنقاد وجة واسعة ، يعرفون من خلالها على مناطق هامة وحية من خريطتنا الشعرية ، ويستكشفون فيها ميداناً للإبداع تتبعه القديمة الجادة الأمينة .

سيقول هذا الملف — على توعه ومستوياته — أن في مصر شعراً وفيراً . — كماً وكيفاً — يتطلب جهد كشفه وإضاعته ونقده وتقديره ، حتى يشذب المعوج منه ويتطور الصالح فيه . فغير هذا الجهد النقدي ، سيظل كل شاعر محصوراً في نفسه ومحاصرًا بجهده الذاتي في التطور والتقدم ، وستظل الخريطة الشعرية نثاراتٍ متفرقة لا جامع لها ولا مصنفٍ لثاراتها المتوعة ولا ضابطٍ للاقاعها المضطرب .

\* \* \*

سيلحظ القارئ الصديق أن هذا الملف يضم — بين صفحاته — نصوصاً من الشعراء الذين اصطلاح البعض على تسميتهم « شعراء المليانات » ، تشكل التقلل الغالب في مجموع قصائد العدد . ولقد قصدنا إلى ذلك قصداً ، لكن نتيج مساحة طيبة لم تأخذ عديدة من شعر هذا الجيل الجديد ، يبين النقاد من خلالها موقع هذا الجيل من حركتنا الشعرية الراهنة ، ويتعرف القراء — كذلك — على ما يميز هذا الجيل عن جيل السبعينيات السابق عليه (والذى لم ننشر إلا نماذج قليلة من شعره) ، وما يفترق فيه عنه سلباً وإيجاباً ، وما يفرد صوته في الخريطة الشعرية بعامة .

هذا الجيل الذي صعد إلى العمل ، وخلفه — شعرياً — ثلاثة أجيال عاملة : جيل السبعينيات بمحنته التشكيلية ، وجيل السينينات بمحنته السياسية ، وجيل الرواد بتأسيسه الشاملة . وهو الذي صعد إلى العمل ،

وخلقه — اجتماعياً وثقافياً — أكمل تحول المجتمع إلى خرابه العميم : قيم تبدل كالكريسي الموسيقية ، فن ينحدر ، اختلاط طبقي وتوتر اجتماعي ، سلفيّة عمّياء تعاظم ، تعريب الصلح المصري الرسي مع إسرائيل ، تفهّر قيم العمل والعقل والشرف والجدية والعلم ، وفهر القوى الاجتماعية الجديدة النامية .

\* \* \*

الاعتناء بإعطاء فسحة أوسع لشعراء الثانينيات ، يعني — كما سيلاحظ القارئ الصديق — الاعتناء ضمناً بأمرٍ :

أولهما : شعراء العامية ، حيث أن الكثيرين من مبدعي هذا الجيل هم من شعراء العامية المصرية . وهؤلاء — فضلاً عن أنهم مبدعون موهوبون يستحقون الفرمصة الواسعة — لا يجدون منبراً ينشر شعرهم العامي ( عدا أدب ونقد ) ، فالجلالات الأدبية المصرية تغلق الباب دون نشر الشعر العامي تحت دعاوى واهية وحجج غير مقبولة .

وثانيهما : شعراء « الأقاليم » — مع الاعتذار عن عدم دقة المصطلح المغرافي من الناحية الفنية — الذين تموّج بهم مدن وقرى مصر . هؤلاء الذين يشعرون بالغبن وعدم تكافؤ الفرص ، حيث هم بعيدون عن منابر الترش والانتشار في العاصمة ، ليظلّ انتاجهم الوفير حبيس أدراجهم وتصدورهم وندواتهم الضيقة ، بعيداً عن التقييم والتقدير .

\* \* \*

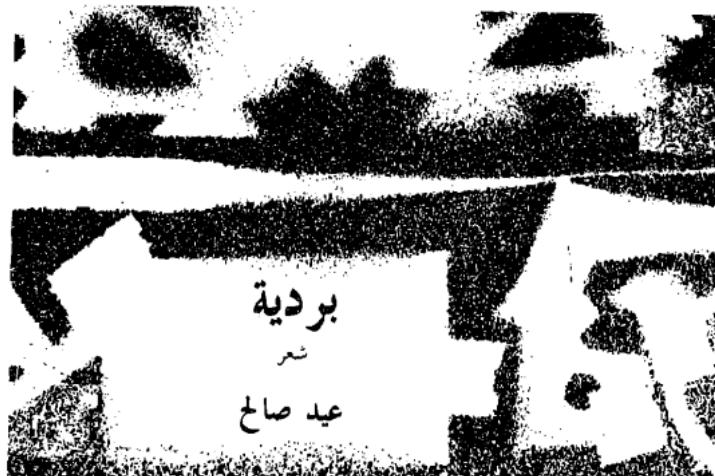
كما حرص هذا الملف على تقديم بعض ثناذج من الشعراء العرب ( رواداً وشياطاً ) لتأكيد الملحق العربي في الخريطة الشعرية التي يحاول الملف رسم بعض وجوهها ، ولتأكيد تواصل الأجيال الشعرية ( العربية والمصرية ) ، ولرسم إطار عام لقصائد الثانينيات التي هي العمود الفقري للملف .

ومن هنا ، كان تقديمنا لخوازين مع شاعرين من جيلين مختلفين : الشاعر الراحل طاهر أبو فاشا كعلامة على جيل الشعر التقليدي ، ومحمد بنис ، كعلامة على الموجة الحداثية في شعرنا العربي الراهن .

وبعد ، فإننا نأمل أن تكون — بهذا العدد / الملف — قد أدينا خدمة ضرورية لحياتنا الشعرية وللشعراء الجدد ( على ما يشيرونها من نقاط ) ، بتوفيرنا هذه التماჯ المتزوعة ، لكنى نقدم بين يدى الدارس والقارئ والشاعر بعض ملخص من صورة موازة كبيرة .

« أدب ونقد »





يقضى زمن  
في يباء العمر  
وتمرح فتران الأركان  
بغير الحسد الشاخص  
في سقف الغرفة  
دقائق هائلة  
في صندوق البيت ،  
إنها الصمت  
صراخ الأطفال  
دماء من صفعة شرطى  
قال الصابط  
— أنت المتهم الأول  
قلت : تعاملت  
بعذرت  
« بسجن الواحات »

.....  
— معجزة أن ألقاك

العالم أضيق من فوهه

مدفعك سريع الطلقات

— هل تذكر ..... ??

— كان الخندق في الجيش الثاني

يسع لكل الأحلام ... وكانت سناء

ه أطلقت المخجنة المتقدة بالنصر

وتنبأت الأيام القادمة

وعطرت الأجواء ..



.....  
— من ألقاك

بهاذا اليم

وقد كنت

وديعا مرموقا

تلك الكتب المعلونة

ثرثرة الوقت الصانع

عن حرب الطبقات ،

معسكر تدريب شبيشا

حلقات الدرس ،

الموت الجائى لأطفال القرية

أبناء الجبهة

أبناء الـ ....

الأهداء ... !!

.....

كان صديقى

يطلو صخر الجبل

ويقبض سوط الشمس

ويذهب ظهر الصراء  
كانت حشرات السجن  
تُورجعنا في النار  
بزقون قيامتها  
قال الصابط :  
هذا بعض  
ما في الجماعة  
بصق صديقي دمه  
في وجه الشيطان

.....  
 حين تكون وحيدا  
 بين الجدران  
 تكبر أشياء مهملة  
 توارى أجرام هائلة  
 أسللة  
 وإجابات تسقط  
 بين علامات الاستفهام  
 — هل تجدى حرب الطبقات ... ??  
 — وهل يعرف غوغاء المملكة  
 بأننا ندفع جريتهم للسلطان ... ??  
 وأن سجين الزنزانة والسجان  
 قيلان .

# تذكارات ..

شعر

## رشدى العامل



أحلُم أن أنسى في وجهك وجة الزمن المدبور /  
وأنسى لون الحرج *الملائكة* في الشفتين /  
فمن يوقظ طفلا يغمر أهداف بالليل /  
وذاكرون بالسيان / ومن يسقى في صحراء أزهار الصبر /  
تهب وأيست الريح نداق / أذبل عنّي الوهج *المرافق* في الرمل /  
وخداعني الضوء / فأوصدث الباب / وأسدلث الأستار /  
وقطعت شياك الاحلام النشرة / ما اصطادت غير محاربات الوهم /  
وأصادف المثلجاتون /  
تهب / وأسلمت جيني لذراعيك / أنتم / وردة صيف / أم عوسة  
غمز الذاكرة المثلثة / أختنى ان يفتحها النزف / أحاف الطفل  
الراقد في أعمالي / تسرحه اللعنة / يرتد الى رؤيه الأولى /  
ويعد بدبه ليقطف خماما يصنع من قصته قرطا / أو يزرع زينة  
في شعر امرأة تتأى عنده / ويبيعها مأموردا / هل تنفعه الرقة /  
والسحر يعنيها يشرب من دم عاشقها / وآه من عشق يربلا  
لذع الحر / وطعم الموت اليقين / وآه من ولد شاب  
ولم ينطم بعد / وآه من زمن يجمع وجه المقرب وكف القاتل /

فرق سرير النسيان/

تبثُ وما غادرني وجھك / يبعث بين حروف الكلمات/ ويرنو  
من نافذة الليل / ويمرح في الكأس طليقاً / ويقاسمي الخزن ويرحل /  
ماذا أهنيت سوى الوهم / تعادلنا يا سيدة الأحزان على مفترق  
الطرقات / امرأة برحها العشق وما انتظرته / وقلب يطير حقلاء /  
نسيءه الألطاء / وأوشكت أن نغير جسرا بين المرقا والبحر /  
ولكن الرع يأخذنا للصخرة / نقتسم الصبر / ونخلع بالاسفار ..

هذه الليلة الألف ترحل  
والليلة الألف ، أطوى الحفائب ،  
والمدن الوهم تومي ، والأئم الوهم .  
والنارج يضحك فرق الدروب البعيدة ، والأرصفة  
والراكب في غابة الفجر تائى بعيدا ،  
وتنفل راجعة ، ثم تمضى ..  
أساطير من عالم صاغه الوهم .  
لا شيء خلف الس Lazar  
سوى الوهم ، لا نبع إلا ارجاف الشريان .  
لا صوت الا نداواك للربع ،  
والريح عابرة ، والجدار  
المرافق تستقبل العابرين  
والمطارات مفتوحة  
والمسافات مفتوحة ،  
والمساواة مفتوحة  
وحدها الأرض ، موصدة كل أبوابها  
وحدها الأرض مندوره ،  
للسماكن والعاشقين  
أنت تستمرىء الوهم  
زاد السنين التي عبرت صمتك المستكين  
وتسحب ظلك ، مرتخف الخطوط ،  
تقلع عينيك بين اغراقط والحلب بالرحلة المستحيلة  
طيرا بلا اتجاه  
تمهل فما ابقت الريح إلا الأسى في الجبين  
وإلا الدماء التي تركت الملحقة ..

● ● ●

"هم الاصدقاء الجميلون غابوا"<sup>(١)</sup>  
 خفافاً أتوا ، مثل حلم ، وآتوا  
 كان عوئهم ، ما رأتها المرايا  
 كان الخطى ما التقها الدروب ،  
 ولا رجعتها الروايا  
 كان الملاعب ما غازلتها العيون ،  
 وما عانقتها الحاليا  
 وما صبحت للنجوم الشيايث ،  
 واهتز باب  
 لمن تفتحى في صحاري المناهية ،  
 والاصدقاء الجميلون غابوا  
 كان النفسخ ما ضوء اليث ،  
 ما أطاعن الشمس أفق ،  
 وما هدده الليل غاب  
 وذاكرة الحلم مملوءة بالصغاريس ،  
 مزروعة بالحقول اليتيمة ،  
 ممهورة الوجه بالمستحيل ..

بغداد — اذار — ١٩٨٩

---

(١) من مقال نشرته عيلة الروبي في «الأهالى» .



(إلى : أمل دنقل)

الطريق الى السرطان  
 عادة هو يبدأ من باب هذه المدينة أو تلك  
 حتى الوصول الى حافظ المستحيل !  
 (وربما يبتدىء من عيون امرأة )  
 ربما في انطفاءة شيء جنبيك .  
 شيء برىء كعصفوره الصبح  
 شيء مضيء كالملازمه !  
 إنما قيل : يبدأ في بدء إحدى الحاليا انقساماً جديداً ..  
 خروجاً فريداً على الدورة المادلة )  
 قيل لا يبتدىء قبل أن تساوى المسافة من منبع الدم حتى المصب  
 بهذه المسافة من دمعة الوطن المتعثر حتى الرنه  
 هكذا قيل يبدأ . لكنهم لا يزالون حبرى لديه ..  
 فما زال من غير وجه سوى الموت  
 ما زال من غير اسم سوى السرطان

الطريق الى السرطان عجيب  
والطريق اليه بعيد قريب  
بعيد كأنك توشك أن تلتقي في المرايا بأشياء منك  
قريب كفيلة الدم ..  
تلك التي في ضلوعك يوشك أن يضهر فيها الوجيب .

\*\*\*

كان أصعب شيء الى السرطان  
وقوفك بالنخل ، إن التخيل  
واحد دائماً عند قمته ..  
فرد في وجوه التجيل !  
كان أصعب شيء فزادك هذا الذي ..  
يتلتف عصفورة لفها — فجأة — شر مستطر ..  
يتدبر ..  
في استدارة كل العيون لمشوارها المكتري  
من عيون المال الصغيرة تبحث عن لقمة في الثرى ،  
لعلت هدب ظمئ الى خلعة اللهب المستدير  
كان أصعب شيء لعينيك ..  
أن ترى الوجه وجهك إذ يتحول شيئاً فشيئاً إلى قسمات الخريطة ،  
حتى لقد صرت لست تفرق بين السبيل وبينك !  
( كان أصعب شيء .. سؤالك أيهاك منك ! )  
ربما كان أسهل شيء الى السرطان ، ..  
انهيارك مثل الشتاء نداء .. نداء  
ودخولك من كل باب الى الأرض  
لا تحمل الرخصة الرقمية  
إن الحقيقة قالوا انتهاء ، وقالوا ابتداء  
( ربما قال من قال منهم : دواء  
ولكن ربما تخطف وشوه القلب للقلب  
تهمس : إن الحقيقة داء  
الحقيقة داء .. الحقيقة داء )  
آه لا . ربما كان أكثر شيء صعوبة ..  
بين عام الرماد ، ومقهى العروبة ..

إرخالك من مقلبك ..  
اشعالك بين يديك ..  
إلى أن تراه دخاناً مضاء !

خروج (١)

ربما آن أن ترتدى بذلة السترة القادمة !  
كان أصعب شيء بها ربطه العنق الناعم  
فالدخول إلى خيمة الرقص فيها  
يلف يديك وعينيك شرنقة في خيوط العرق  
ودخان السجائر ، قال لنا أهل علم قديم :  
ليس يصلح أرضاً ليزهار قمح به أو عق .

خروج (٢)

ربما آن ان تنزل البحر ، ..  
فالصيف مشتعل بالنساء  
وقلبك مشتعل بالفرق !  
كان أصعب شيء على البحر أن يلتفى بعراب الوطن !  
فالثمن .  
كان لقيا العيون .  
احتراق العيون على درج من ألق

(استمرار)

الطريق إلى السرطان (أحبك)  
هي أربعة من حروف غر على القلب في ذات يوم ..  
ليتفى إلى أن يغيب مع (الجزر) لؤلؤة من رماد ..  
وتتفى إلى أن يؤزوب مع (الماء) ورد معاد مهاب  
الطريق : أحبك  
لباتها إن تمَّ غر على الشفتين ..  
ليبدأ عند اللهاة لسان التراب !  
والطريق سؤال يلفك مثل الرياح ..

سؤال يلفك مثل الصباح ..  
 ولكن يظل بغير جواب !  
 وأما ( أحبك )  
 هي أربعة من ألم ..  
 ربما اشتبتك بالدماء ...  
 في لقاء حصاة بعرى القدم !  
 ربما ذات قبله ..  
 سرقها الشفاه بأمسية بين فصلين .  
 أو بين جرحين ما فيما ملئتم !!  
 الطريق الى السرطان : أحبك — يا بلدى ...

فابتسم !

× ×

هو درب طويل ..  
 ولكن درب القصيدة أطول ..  
 لا ينتهي كالدروب ..  
 ولا ينتهي كالدروب بغير ثمن !  
 إنه ينتهي سؤال — كفعل الخبرة بالقلب — وعرا :  
 ( هل تكون الحياة بروفة شعر )  
 الطريق الى الشعر نفس الطريق الى السرطان ..  
 فحاذر !  
 قيل : ما كل ما يتألق في العين فهو ذهب !  
 قيل : ما - كل ما يحرق الناس فهو هلب !  
 وأقول لكم : إن كل الذى يأكل الروح شعر  
 وكل الذى يتمدد في الدم — كالسرطان — وطن !

●

الطريق الى السرطان طويلا ..  
 مسافته من ندى وردة تنضح أوراقها كالنداء ..  
 الى مقعد الشرطي بباب الدماء !  
 من حروف المجاز ..

( ومن هجمات المكان على الروح ) .  
حتى انفجار الغباء !

.....

ذاك دربك فلتبتداءء :  
كل درب قصير .. قصير ..  
غير درب العبير الى وردة الأرض ..  
درب عسير .. عسير !!



( قصيدة في ذكرى إنتفاضة ١٨ و ١٩ يناير الخالدة )

(١)  
إنتفاضاء

في هذا الليل الشعري الغامم  
كانت قاهرق تحلم  
توكأ سائمة ، ترتكز على حافة خوف وجنون  
تدرك معنى حزلي أن ترصدنا الموعظة ويخلو الصمت  
كان المقهى في هذا الليل النازل خوى يرتفب الحدث العاصف  
ويداعب لفطا ..

أبصر صاحبنا وجهاً في المرآه  
شد بقلب معرق حتى نزفت عيناه ألينا وبكاء محموماً بالرغبة  
جدت في عيده الذكرى  
حتى صادر صوت المذيع حضوره  
وارتعب قليلاً حين انتشر الإيقاع الهارب من صوت الفيروز  
« الطفل في المغاره »  
وأمه مريم  
وجهان يسكيان ..

في فمه سالت كلمات مجروحات ببرارة طعم البن .

عدنا نجدل جبل السأم

أبسم النادل وتنحي

أبصر صاحبا رائحة المطر ورائحة الطين المبل

أسدل كوفته حول الكفين الملقتين .. وخرج

تلاشى في جبات المطر المساقط

(٤)

### الخروج من السر

إلى قادى ... القاب الحاضر .

يوم أرتد بعيداً عن حافة ذاكرق  
ينادى حلماً مجهولاً مجدولاً بالأسرار

أتحه يومي ؟

يتخطى كل الأسوار

يعطيني نصف حديث

والنصف الآخر تشربه الأغوار

ويعلمني أن الذكرى ومضى من سمت

أو برق من سيل

أو بتر من غير قرار

يوم أرتد وهام بعينيه بعيداً

أدرك للوقت الأول معنى أن يحفظ بكل الأشياء

معنى أن يكتسي بعفرده

ويساعد ما بين العينين

لم يدرك أن يديه مكبلتان

وان الشفرين

وان القدمين

وان الليل الأسيان

ليس بسکران

أستدلى حائط وهمه

وبكى .

# حَدِيثُ الْوَرْدِ الَّذِي عَيْنَ بَحْمَرَةٍ خَدِيهِ

( عن سليمان خاطر )

محمد بدوي



متوردا كالطين خد الليل  
متخطيما سور الفضاء كأنه عصفوره  
هذه امرأة احتالى  
جنتى وتوتري القزحى  
فتنة عمرى الباكر  
من لم يمت بالسوط مات بلمعنة الدولار  
من لم يقم ليل الخطايا ساجدا  
ضاع برمز فؤاده  
قد قال لي ورد الخريف الصعب  
«خفى من طمي وماء  
كفاى من لحم الوصايا»  
يأيها الولد  
إن ضاع برق الفعل في العتمه  
ورايت دار الكفر في العد  
ورأيت دار أليك في ظل الفرسين

لا يأس إن قنعت قلبك  
لكن هذا الابعد أجهزونه قلبي  
يرتدى وجه العلامه  
لا وهج إلا الجمر في الكفين  
من يتنمى لفؤادي المسكن باللهب الكظيم

فجرت أسرارى كا يتفجر الماء الفراح  
ضيخت فى عندي صيه  
ما أجد كثيـه  
ثم حسـوت شـاي الـذاـهـين إـلـى فـضـاء الصـمت  
وقـلت الشـيء يـفـضـحـه  
فـدـعـتـي أـيـها البرـقـ الخـامـرـ سـاعـدى  
إـلـى مـتوـضـحـ بالـسرـ  
مـنـتـظـراـ ثـرـياـ الصـدـعـ بـالـأـمـرـ  
قالـتـ نـوـافـيرـ المـديـهـ  
هـاـ هـمـ الوـسـطـاءـ وـالـفـرـقاءـ لـاـ يـتـابـذـونـ  
وـهـاـ هـمـ الرـحـمـاءـ رـغـمـ الحـقـ لـاـ يـتـراـهـونـ  
فـالـلـيلـ مـخـداـ بـورـدـتـهـ معـنىـ قـلـبيـ  
ليـنـاجـزـ الرـمـضـاءـ وـالـنـخلـ الطـوـيلـ وـسـاحـتـيـ  
وـمـنـ فـقـلـبـهـ حـلـمـ  
معـنىـ قـلـبيـ كـاـ عـضـىـ المـهـاـ لـشـراكـهاـ ،ـ يـسـأـلـ :ـ  
وـأـيـنـ تـاخـرـ البرـكـانـ وـالـظـلـجـ  
وـأـيـنـ الـبـادـخـ المـدـيـنـ مـعـبـودـيـ  
أـيـنـ الـحـلـمـ وـالـرـاـيـهـ

لم استجب لفراحة الأوتاره  
لم أحتمي بشجيرة نامت على كفى  
سألت ، سألت هل قدره  
محاوري وأحرقه  
وأعلمه وأغرقه  
سألت ، سألت هل عمر

يجب على

أم حاذبت فاتنة تجيد الكيد والقتل  
أنا ولد تروعه خطايا الناس  
وترهقه خبوت الحب إن قتلت وأحلبكم  
مدى لا تتشى لصناعة الأرقام والصحف  
سيماطا لا يمد ملن تغاوى قلبهم  
وأصرخ فيكم بدوا

من كان يعرف كيف تفر مقلته من الهدف  
من كان يخلم بينه ساح اقتتال  
فليأت إلى القلب الذي طالت أظافره

( وقلبي ذلك الممجي محجا لدى أشيائه  
رأه الجامع الأزهر

تضارقة الدماء  
يغادره الفضاء  
فلم يشج ولم يبك )  
من كان يغضى وفي عينيه مرثية  
لابهة الندى والسيف  
فليأت إلى قلبي  
فلا أيائل فيه أو شعر

ولا مرأة يغادرها ثقيل البأس عشق الماس  
أنا ولد يورقة رهان الورد

أكلت خبز أمي  
وتعرفني الأبوته والذكورة  
كسرت في قلبي زجاج السمع

# تمارين الكتابة

رضا كريم (عدن)

## تمرين أول

الحرف برم عم جف  
وترجل بينما  
ليأخذنا إلى نصفه الثاني  
الحالم في الجدر

## تمرين أول

مفكرةً مقالق الصدر  
زغب ناعم  
يبراصف على الحمر/  
أين غصني  
إمراة تختلس بذكرة المطر  
تزهر لباساً إلى  
هكلا إقستنا قربة السفر  
تعملنا نهضنا يرشى الخيط



انت الشفاه  
وأنا المسكر اللذيد

تمرين ثانٍ

هذه جرة الأحلام  
تتفلق /

ماء يتعارض في التراب  
منية للانتظار في غيمه ثاني /  
وتر الجدب يجهش في الخطوة  
وكلامنا طريد

أنت سهم  
والاشخاص ، حطب

والرمح بينما مجمرة /  
تفتح زرار الصدر

مرة تكونين بذرة الماء  
ويدي صياد

مرة غابة الماء  
وسواقيل طريق /  
صناديق موتي

### تمرین ثالث

من تكونين  
سرنا واحدة  
هيئنا ملك/ساقيه  
انا الماء وانت الصدف  
انت الهدير  
وأنا الجسد  
وبيتنا كتله تمرح  
أسيبها الحياة  
أسيبها العقيق  
او شراكاً للبعض  
تنسج جلدة الحريق

### تمرین رابع

تسجل أيها الغائب في العتمة  
كوجه آله في مرايا الوريد  
حالياً من البرق  
ملح إغواي  
تدلل سلسلة لمفاتيح المحيط  
كن زهباً  
وانشرح ايها الصدر  
دلني على مرفاً ، جبل  
يندثر بأجنحة العين  
بهوس الماء  
ينشر ثمة العمق  
يسكب خلايا السكون .



محمد القيسي

# أمير الملاع

تحت هذى السماء المديدة مثل حال الكذب  
تختها كان يشب  
قلبي الطيب وحده  
بين بيروت وقرطاج وجده  
باحثًا عما يجب  
لم أصل نبعاً  
وغطتني السحب  
هكذا أنهض في إبريل شوكاً لاسعاً ،  
أرمي وراني الأمس زقماً ،  
وأرمي للذى ودعت وردة  
دون عودة  
تحت هذى السماء المديدة مثل حال الكذب

تحت هذى السماء إذن  
 وشحتني السوّاق الشجيبة في نافرات الأغانى  
 وما لا أحب  
 وشحتني الحجارة آخرة الأمر ،  
 ولم أستتب  
 عند حال ،  
 فأين نبع وأعطي  
 لم يعد من وعاء مقطى  
 فهيا انسكب  
 لم يعد للسحب  
 أن تدارى خيانتها  
 لم يعد للعواصم من عاصم ، أو نشيد  
 بعد لم تقطف الروح برقوقتها  
 فعلام الكذب

أهذا القناع  
 الكلام المعلّل ليس شراغ  
 والذي باعنا باعنا  
 ولكن  
 فالملدي بيتنا يا أميرى ذراع  
 وببدأت الحجر  
 من عراء الخيم حتى قماش القرى  
 وفروع الشجر

حجر كالأزل  
 حجر لم يزل  
 رابضاً بين كفين تتطيقان عليه  
 ولا تعرفان الوجل  
 ترقبان الدخان وتستنطقان الأجل

ويدور الزمان يدور ولا من رأى  
أو أحسن المجل  
حجر أجل .  
حجر أجل  
حجر في انفاسة هذا وذاك  
حجر للحياة

حجر للهلاك  
حجر من سماء الطفولة ليشح الأفق  
حجر ينطق الآن فصيحاً  
وهو يحمي الطرق  
ويقول لرأس العروبة :  
هيا أفق  
ولملاذا نتم  
أدر وجهك الآن حتى ترانا  
وحتى نربك  
لماذا يبعث المربيدون هوا ،  
ويذهب إرث أبيك

وادر  
مرة نخونا بؤبؤك  
أيها الرأس من خبائك  
من أهال الرمال عليك وأفسد هذا الهواء .  
وأنغى سدى مبداك !

أيضاً المسدس  
لم تعد تنفس

أيها الرأس الحني بالسكون  
هل قوت

أو تدرى ما تقول النعوش هنالك عند الحرم  
 أو تدرى ما تقول النعوش  
 وهي ملفوقة بالعلم  
 لا ولم  
 لا ،  
 نعم  
 لا يزيد التفوش  
 لا تزيد سوى الأرض دون رتوش  
 لا تزيد سواك  
 حجر بين هذا وذاك  
 حجر للحياة  
 حجر للهلاك  
 أنها الوقت حرك عصاك  
 وأطلق ضحاك  
 على الثنمين هنا وهناك

أنها الرأس وزع هدايا فلسطين  
 وزع بقايا الورود  
 إننا انفرطنا يا ألى عنبا  
 وما اشتعلت حدود

إننا انفرطنا يا ألى عنبا  
 والأرض فيها تقرأ الكتب

أما العواصم لا ترحل لبعيتها  
 وإنفر فديتك لم تنزل علينا

إننا لنعلو فوقها أبداً  
 نعلو ونعلو فوقها السحب

لا غير أطفال الحجارة من يرى  
هذى الجبوش ومن يرى حلبا

حجرأً أعطنا حجراً  
حجراً يا ألي حجراً  
حجراً لغنى ونداً  
حجراً في المنابي  
حجراً طوف الروح في هذا الطواف  
أشهي وحزني غير خاف  
حجر على مد الفيافي  
زوج لمهر الربع كشاف الصفاف  
حجر يطير هناك في شباك غرة  
ماحياً ظمائي ، ومرتشيناً جفافي  
هذا زفافي يا ألي  
هذا زفافي .



آه ، يا مائي الحق !  
 يا عطشى !  
 ارتحال ، بأقداح جسمى ، إليك أنا ، ورجوع إليك  
 كأني في مجد دائرة أعبر الوقت ،  
 والوقت رفة هدب  
 للخرج من رمشى  
 □  
 (أيتها الأشى ! )

ارفعي نيرانك عسكري واضربى خيمة عزتك حيث تشاءين في الدرورة  
 والماوية فلقد قدرتى لك مفناطيس العشق . واقربت أنت يا نفاثى التي تمنح  
 وجهى شمسه وظله وتخلع عليه نعمة اهوية ، اقربت أنت كذلك يا نظارى التي  
 تضاعف وجهى وتهب رعب المرأة ، اقربت جيئا حتى تزاوجى في فأكون عيداً  
 للرعب ، محجاً للكائن إلى عيده وبصير جسدي ماعون الخلاص الأول الذي جمله  
 طوفان البدء ؛ حدا شاسعاً بين وقتن ) .

للبرق الأخضر جرح مياهي  
ستدور هنالك ساقيته في النهر ومرودة  
في الربيع ، فأبدأ من لفة أخرى

ومفاتيح نار  
وأقول عبور يدي بين سيف الظلام وسيف النهار :  
أقول صعد إله . □

لأجلك أنزلت الجنواري المشات في البحر ، فجازت البوابة الكبرى التي  
هنالك ؛ في السور الأزرق العظيم .

لأجلك شدت خيمة القضاء إلى أوتادها الأربع ، حتى تقدو فيها الشمس  
عربتها ؛ عربة نورها وينحر القمر العتمة ، فتكون شريعة للنهار وتكون شريعة للليل  
دوا .

لأجلك تزين الأرض ويصعد الخير منها شجراً وبقلأ وحنطة ، ظاهراً في  
منابعه ، مؤترراً هبات خضرته وظله ، مجاهداً بفضله بين يديك ، للطير منه رزق  
وسكن وللناس منه رزق وسكن ، وللسماع والبيمة .

لأجلك ارتفعت أعمدة المدن وأسوارها وارتفعت العروش وصعد المعدن  
الناضج إلى سطح الأرض كي يتضاعج جوع الناس .

لأجلك كان الحرش كله وكان كل حج :

شارب تحرث الترب  
وعلم يحرث اللوح ومسمار يحرث حجر اللازورد  
وقاللة تحرث الحبick رافعة نيرانها في ليل الصحراء  
وربع تحرث كل شيء .

لأجلك - إذ رفعت أسمك القدس في البلاد التي لا ترفع الأسماء - كان  
كل ذلك ، أيها الحرش الأعظم ! يا عيد الذكر فوق الأرض !

أنت مالكة العلامات وجسمك مشرق القدس .

( ويكون اسمها ، يبتنا ، مجرة السهرات

الى يستضاء بها ، والهيب الذى - في الصحاري -  
يشب بليل القوائل ... )



خلة بدت بالعراء  
والسميم ، إلى ظلها ، عاشقا ، نها  
نام سبع شموس ، رعنه ، وحين أفاق

توصتاً بالدم ، صلى لدخلته ،  
صار ظله - في الشمس - يقطينة والسماء  
وتراً راعشاً في يديه  
يقول : « الذهى يا رياح رخاء ! » فتجري  
مسخرة حيث شاء

ويقول : « قفى .. »  
لثمام ، كسرب يام أمين ، على خضراء العف

خلة للكلام ، يمد السميم يديه  
فيمسحه رطا دانيا . □

( لو أنني أدخل زمنك ثانأم في عربي كما ينام شجر الأرض في عناية  
الخريف . لو أن لي النوم الحى الذي يشرق منه الجسد بميراث شاسع رغم لم تسمه  
وصبة ولا أسر به سلف ، أوراق الـهـبـ الـخـضـراءـ ) .

□ أنت الأرض مرتباً

أنت الأرض عبر عمودك الضوفى في جسمى صدى هب من الطاحنة  
الأولى ، طريقي خططته مذنبات تهتدى بالليل والنسيان ، تمحو نورها وطريقها  
خيما ، طيور سبعة خضراء في كلفى ،

ورأسى حافل بدانع الأقمار أخرج غنو نارك في جيني خاتم ، رجالى  
فافتان من ظماء وشوق .

أى درج في السماء نزلت ؟ أية بقعة سبقت فحاشت غير جسمك ؟ أية  
الطرقات ( يحرسها سهاد العشق المنسى في الصحراء والفندول والفلان

والطبق ) جزت ؟ وأي طير قد زجرت لخدسك الملكي ، فانكشف قوادمه  
لصقرى ناظريك طريدة . ألقى إليك الأفق آيه ؟  
وأي الوحش .

سرحت البراري كي يدل علي خطوك ، كي يدل عليك خطوي ؟ كت  
مفتيا سراج دمي وأضرب في الفلا ،  
جسدي كوى للطير منفتح ومفتن ساعته العزيزة

( وهي سيدة العلامات العلية ، مرمر المخذدين يستند لوحها الطيني ،  
كفاحا الإرادة : تلجم اليسرى صهيل اللوح واليمين تحظى عليه مفترق المعابر  
والقرون ، وحيرة الأمم ،

اليقين ومستقر الشمس ، ترسم سدرة المنفى ) .. أتيت الأرض كي تجدي  
جيئا عند ترسني ركبتيك ، يكون  
حاشية للوحك

وامتدادا ، تكتين عليه ما دارت به كأس الإرادة ، يا العلية لم أجيء إلا  
ليكتمل السقوط الواسع المنور لي ، ( وهي القديمة كالناعس ، تمام  
عينها ويهر قلبها . وسريرها في الليل يشم والضحى ) ،  
كفاك عاصمتان للفرح بعيد وموجانان تسميان البحر حين تسميان به  
موائد السخية للملوك ، وأنت ترعى القرابين . أختهمي كفني بحر البرق والتغنى  
إلي ،  
إلى قرائيني ،

أرفقي قوساً لاعبر نحو هاويتي : فعرشي سوف أرفعه هنا لك ..  
أستوي ملكا . □

( لها السرير المشر وحد الأحياء والموتى  
وهي مالكة العلامات وجسمها مشرق الخدوس . إنه مكتوب في الزبر :

ويكون الجميع ناظرين الشمس ، كل يسأل أين وجهي ؟ ومتى  
 ساعتك وباب داائرتك ؟

فقطلين علهم ، وإنك من توجى اليه فقد أجيته لشمسك الحق  
 وشجرتك الحق . ومن يجد الطريق الفرد فقد خاب . )  
 ( هيئي نوراً أنظر به هيئتك  
 أيتها الحبة التي انفلقت عن شجرة الكون ! )



كان للبندقيه باب  
 وللباب باب ..  
 وللباب باب وباب غر به ..  
 أول البوح كل نهار رصاصة  
 يخون به آخر البوح  
 كل مرور صاحب  
 كان للبندقيه باب ..  
 وكانت أنا ..  
 أول العابرين من البوح ..  
 كت أنا ..  
 آخر العابرين من الباب

كانت موالي عاقرأ  
ما تبأى اليوم ..  
ما أفرزتني النتائج في آخر العام ..  
ما ..

قلت : أغبني من ضرورة دخل الشتاء .. ،  
مياديتك انسدت ..  
وانسداد مياديتك اليوم يدركنى ..  
تدركين انسداد مياديتك اليوم يدركنى ..  
تدركين وما ....  
قلت : أدنى من ضمور الأرجح ..  
يخرجنى جلدك العاجى ..  
ليدخلنى جلدك الصاجى ..  
ليخرجنى جلدك الصاجى ..  
أنا جلدك العاجى ..  
أنا جلدك الصاجى ..  
أنا ...

السودان

أرْتَقَيْتُ إِلَيْ ، فَأَصْعَدُوا إِلَيْ ..

## داخلكم

رضا يوسف العربي

رَقَّثَ عَلَى رُوحِي بِمَا تَهَا الْأَلْفَةُ ،  
وَالْجَلْثُ طَرْقٌ مُغْلَقَةُ ،  
أَصَاءَ حُطَامِيَ الْمُنْفَرَ ضَرْبٌ بِالْحَصَّةِ ،  
عَلَى خَلَايَا الْقَرِيبَةِ ،

فَانْتَشَلَتْ عَلَى شَفَّا غَيْبِيِّ ،  
أَفْقَثَ عَلَى جَاجَ فيِ الْكَشَافِ حُضُورِهِ يَرْقُ ،  
تَرْكَثَ لَطَائِرِي رُوحِي ،  
خَلَقْتُ عَلَيْهِ مِنْ جَسَدِي قَلْثَسْوَةً مِنَ الطَّمَنِيِّ الْمُقَدَّسِ ،  
هَيَّأْتُ لُغَةَ الْهَلَامِ الْحَمِيِّ بِذَرَّهَا ،  
أَرْتَقَبْتُ إِلَيْ مِنْ دَمِيِّ ،  
وَرَاقَبْتُ الطَّلَاقَ ذَرَارِيَ الرُّوحِ الْمُسَمَّاَةَ :  
الْكَشَفُ /  
سَدَرَةُ الْأَسْلَافِ /

أسماء /  
 الغياب /  
 الرغل /  
 مؤای الأغیر /  
 الرغشة الأولى /  
 الم موضوع ،  
 رأيتها صعدت ،  
 تسامق حشدتها  
 كستّت البلاد بروجها  
 فوقفت تحت ظلالي الأولى ،  
 التثبيت بها ،  
 حضرت خلية  
 بخلية

فترفف المياب عند حصى :  
 [ أنا ابن جلا .. متى .. ]  
 ناديت : ياغياب لانتفوا البظارا ،  
 حضرت فيكم تخل ،  
 إذا :  
 تمجّث روحكم بفضاء ما أثلو ،  
 وما أثلولة سخر ،  
 ولست بساحر  
 بل يرثني الإيقاع ،  
 مصبويا على شعر  
 التخلق ،

—  
ناسقا —

ماليس يدركه سواه ،  
 المدرکات إلى الحضور الفد تصنع ،



والْحُضُورُ الْفَدْ كُنْتُ ،  
فَعَرَجُوا فِيمَ إِلَيْ ،  
صِلَا ، .  
وَخُشْتُوا — تَارِكِينَ عَلَى بُسَاطِ الْجَلْوَةِ  
الْأُولَى الْمَقْدَسَةِ ،  
نَغْلَكُم / جَسَدُ الْغِيَابِ

—  
إِلَى حَضُورِي ،  
ثَذِكُرُوا أَنِي هَبَطْتُ عَلَى حُصْنِ رُوحِي  
الْمُسَمَّاءِ: الْعَرَازِ،  
[ وَمَا الْقِشَيَّةُ بَعْدَهَا يَطْفُو الْعَرَازُ ]  
وَلَا الصَّفَارُ ،  
وَلَا الْخَصَارُ ،  
وَبِرْنَقِي الْجَسَدُ / الْخَصَارُ ،

الرُّوحُ لِيَكُسوَ الْبَلَادَ ،  
يَصُدُّهَا عَنْهَا الْجِدَارُ ،  
إِذَا النَّفَضَتِمُ ،  
قَائِمًا غَادِرْتُمُونِي ،  
اسْتَخْسِكُوا  
بَصَعْدِ إِيقَاعِي ،  
وَشَارِاتِ اِنْدَلَاعِي ،

لَنْ تَضَلُّوا ،  
أَنْصُرُوا : الإِلْقَاعُ — يَاغْيَابُ —  
يَدْخُلُكُمْ ،  
وَيُفْتَحُ مُدْرَكَاتٍ لَيْسَ يَفْتَحُهَا سَوَاهُ ،  
فَآيْسُورَةُ ،  
إِلَى الْحُضُورِ الْفَدَّاحُوا ،  
حَضْرَنِي فِيكُمْ تَحْلُّ ،  
إِذَا :

تَجْأَثُ رُوحُكُمْ بِفَصَاءِ مَا أَثْلَوا ،  
أَوْ اتَّسَعَ الْيَابَ ....  
أَوْ فَامْسِكُوا خَيْطًا طَوِيلًا مَوْجِشًا  
لَا لِلْدُخُولِ وَلَا لِلْيَابِ



- ١ -

قطة في المطار ...  
تمريش رائحة الراحلين ...  
لينفصلوا عن خطافهم يتصلوا بالحقائب ..  
والدمدمة .  
رجل في المطار استجاث من الأهل بالحلم ..  
وقال سلام  
امرأة في المطار استعافت من البعد بالدموع ..  
وقالت وداع  
شاعر في المطار استعان على الدمع بالشعر ..  
ولم يلتفت  
مرحباً بارحل  
قطة .. رجل .. امرأة .. شاعر ..  
سفر مرحلٌ زفير على عتبات الترقب ..  
نداهة قيل في الفراغ .. فراغ

هِجْرَةٌ دَائِمَةٌ  
« وَتَقَوَّلُ الْأَخْزَمَةُ »  
« وَتَقَوَّلُ الْأَخْزَمَةُ »

بَثَ فِي التَّرَابِ اسْتَعْنَتْ عَلَى الشِّعْرِ بِالرَّقْصِ ..  
وَقَالَتْ هَرَاءً بِغَيْرِ الْأَحْيَا ..  
يَا عَاصِمَةً .

- ٢ -  
قَالَتْ بَنَاثُ الْعَمَّ مِنْ  
مَانِقُ الشَّبَّاكَ فِي الصِّبْحِ الْأَخْيَرِ  
وَلَا أَمَلَ الطَّرْقَ خَلْفَ النَّافِذَةِ  
هَذِهِ الْمَسَافَةُ وَالنَّقْيَ كَوْنًا ..  
وَتَارَكَاهَا ..  
وَأَمَّا

وَحِينَ يُنْكَرُهُ الْمَدِيُّ .  
وَتَجَادِلُ الْأَرْثَانَ فِيهِ  
يَمْطُعُ نَبْعَمَةً تَعْلَاقٍ فِي امْتَدَادِ الضَّوْءِ يَا  
مَاذَا يُسَمِّي؟

حُرَّ .. وَحِيدٌ .. رَاجِلٌ  
إِلَفٌ .. غَرِيبٌ .. مُسْتَبَدٌ  
تَتَدَاخُلُ الْأَسْمَاءُ فِي الْإِسْمَاءِ فِي  
لَكَنْ إِسْكَنُ سُوفٍ يَخْرُعُ الْعَلَاقَةَ بَيْنَ صَدْرِيْ وَالسَّمَاءِ  
بَيْنَ الْفَرَاغِ وَوَحْدَتِي  
كَمْ تَسْقُطُ الْأَشْيَاءُ مِنْ لِلْفَرَاغِ  
لَكَنْ شَيْئًا فِيكَ يُدْعِلُنِي إِلَيْهِ  
مَاذَا يُسَمِّي؟  
وَالْكَوْنُ مِنْكُفِيْ عَلَى الْأَسْمَاءِ مُدْمِي  
وَالرُّوحُ تَخْسُو فِي اِنْفَصَالِ الْخَطَرِ يُبَاهَا  
مِنْ يَمْبَحُ الْعَصْفُورُ إِسْهَا؟  
مَاذَا يُسَمِّي؟

— ٣ —

للمُبحرات تَمُوج الدم في الخنابا ..  
كيف استوين على المداد المستمر ..  
ارتعش لمسك الوهاج في عبي المدار  
للطائرات تلوّن الدخان في عن الصغار  
كيف ارتضين ترُّع الصوت الشفيف على حدودي  
والربُّ نَرَاع لوجهك في الحواري ؟  
بعز يقلّك أم مدي ؟  
لم يبق في صدر البلاد عيامة أخرى ..  
أقبَل رأسها وأشَف جنبيها ..  
أعلمها المسير على الخبَّ نازفة إليك  
بعز أفلّك أم مدي ؟  
الليل فوق مراافق الأمواج نام ..  
والمركب الخشبي يخلِم لو يكنُ  
لو ثَهَّلْده يدان  
والنهر يقرؤك السلام فكيف تمضي ذاهلا ؟

— ٤ —

حَلَمْ تشعُّب في الحاليا واطمن  
مرئت عليه المذناث فاستهَلَّ  
لكتها أولت حيناً للسماء ..  
ولم تخن  
مرئت لفاقيع الضحك  
رأت فأن  
مرئت أكبَ الأهل خاوية يُعرِّيها العوج ..

والتجُّع ..  
والتجُّس فاكتمل

وناوشه الرجُ يوماً فاشتعل  
مرئت غيرك كارتسام المغفرة  
فاشتاق أن ..

واشناق أن ..

واشناق أن ..

ماعاد غير تكرمش المنديل خبائني ..

ونخائني

لعلى من دوار البوح أصحو أو أجن

ماعاد غير تكرمش المنديل بعثرني ..

وبعثرني ..

على متن المسافة والزمن

حلم غولك يا ..

حلم وكان ..

كم كان .. لو

- ٥ -

لي أن أقطر صبور

كأسين من زيد وخر

فأرى الفقئ يهاجر الصمت الإلهي المحنون

يُشارك الأطفال ضجتهم ..

ويختروع اللعب

لي أن أهُز الشوق حين يهُزلي

وأقول للشجر المُحايد كُن معى

أسقيك عشقى كُلَّه

لي أن أحَاوِل مِرْةً أخرى ..

فأخلق فرحتي ..

وأجرب الومض الذي تكتشف الأسرار فيه

لي يامدى كُلَّ المدى

سأفارِع القمر الوحيد وأدعُ

أن النجوم شعوب صدرى هُم معى

فكن معى



الطريق التي عبرتني وضجت بفاكهة  
لم تصر مثلاً شلت أغنية  
لم تعمد دمي بالعتبر الخريفي  
أو بدمعي نفسه  
ربما انتشرت في نداء بعيد  
وآلت على عريها أن يظل افتتاحاً

خروف السنونو

ورجفته العابرة

ربما أكتملت قمراً ضياعه الاناشيد  
والشجن المنساقط من شرفة البيت  
وهاهي زوجة ترفع الستر الخملية  
في عمة الصحن

وسواري المداخل تنفس غربتها  
ونحبحة الجلد تمسح « خامية » الغرفة الموصدة



هرب الاغانى  
شجو المسافة  
تم لا فرق ان ينبع البحر سحنته  
لاختهار اجساد  
او تضيع السحابة  
الطريق اثنى سعفين  
سعفة لليمين  
سعفة لليسار  
وطن انسكاب يديه على معبر المزوف يكتفى  
لغلق المدار  
الطريق استدار  
عباً اسلت قامتي ليلها  
واستبدلت بفجر تراوح بين الجليد  
وبين الرماد

ما أخرت زورقاً عن عواصمه  
 مالتقت في المدى زيداً بددته المراء  
 ما أكملت يقطلة حارقة  
 سظل هناك مطوقة بحدود تخاذلها  
 والطريق مصوبة لاقتاص المأهات  
 والجمل الابقاء

× × × ×

طرق نسبت بعضها  
 طرق دخلت غيمد اخيبة  
 واعتلت صداً الكلمات  
 تخظر احلامها بالتشيج  
 لهذا الذي وعدتني به حفلة الذبح  
 حين انهمرت بها  
  
 وارتدت لرقصاتها كل القمعي  
 كان يبني و بين القرابين  
 نهر سمعت ذيالجه تقر القلب  
 وهاهي ذي خفقة هربت من دمي  
 والطريق استباحت حماقاتها  
 بينما الضفة المشتبأ على بعد حلمين  
 ترفل اعشاشها في رماد القوارب  
 لا ..  
  
 لم تكن ضفة  
 بل حريقاً يبحث مواكه نحو أحصنتي  
 سيلهم الحجر المندي في عنقي  
 لغة  
  
 وسيفتح هذا الياض المسافر  
 بين بكالين  
 بينما الزهر يغضى الى زمن لاجدار له

غير أغنية فقدت دمها .  
لم تكن ضفة لاستدارة عيني  
حدقت في صفحة الماء

فأرتج وجهي  
ملامع مستعجل فقد اخظوفي صخب التبر  
ثم أقبل من خلل المحر  
وجهاً لطفل تسلق سحنته  
واختفى

ثم وجهاً لعايرة سرت شهوني  
ثم وجهاً يطالبني إن أيم وجهي  
صوب الملاة

وانسى الذي كان مایتنا .  
طرق نسيت بعضها  
متلماً نسي الوجه رجفته  
والصدى رنة الكلمات

وحنّ المسافة

× × × ×

الطريق التي عبرتني  
وضجت بناكهة  
لم تصر متلماً شتت  
غرست عريها شجراً  
فامتشتقت الطلال التي انهرت بيتنا  
ودخلت اختلال الفصول  
ورقة هذا المدى  
جسماؤ لا هواء له غير نافذة سقطت من دمي  
وطلال تقاتل أغصانها اليابسة .

الرباط

## ست قصائد



سيف الرحبي

### المياه البعيدة

في المرايا الداكنة لمياه بعيدة ،  
يملأ طير الرغبة خلف أفق مسدود .  
الوجوه المشطورة ببعض السنوات  
المدن اللاهثة على حافة نومك  
العربات النابحة خلف الأسوار .  
كأنما جئت إلى سفر قبل الولادة  
غضني وراء جنائز كبير من الذكريات  
بقميص ملوث بدم المسافة .

الجمال فقدت ذاكرتها وتاهت  
في الأرقة  
والسلالات الراحلة عبر الصحراء .  
غرقت بكاملها في الرمل

غمفي بمنظره وحيدة ،  
تاركاً لكل مكان جرحه الخاص  
ولكل منارة زناراً من الصرخات .  
وبحسب مدرج بالرجل ،  
استوقفك القادمون من المياه البعيدة  
لزى خطيبتك الماربة .

### متحف من ظلال

طيور يضاء تعب الأنهار الكبيرة ،  
في الليالي الأكثر وحشة من أرامل الحرب .  
جسور وأشجار مغمضة تتنزه  
مع العابرين ،  
كأنما في متحف من ظلال .  
ومن بعيد ترى أشباحهم ، تترنح  
وسط القناني الفارغة  
لبلادة النهار  
تعرفهم واحداً .. واحداً  
كلعنة لا شفاء منها  
كأجاد لا اسم لها  
لقد جاءوا من اليت الجاور لأخواتك ،  
باختين عن صدر أكثر رائق من المعرفة .  
وفي الظلال الكبيرة لفجر مدهم ،  
يغيب الجميع عدا  
ضحكة واحدة .

### بداية صباح ما

ضوء يتكسر على ظهر المحنات  
ضوء قادم من حيزوم سفينة تفرق

وأخرى طافية في الأفق ،  
 يعشى ، خجلاً نشيطاً بعض الشيء ،  
 يقتفي صراخ الباعة والشحاذين والمسكاري  
 في الأسرة الأشد ريبة  
 من أعمارنا ،  
 يتسلل الضوء ، حارس المدينة  
 ويعمر المرات بال مجرم  
 يترك قبله اليقمة في الكأس  
 الأول من هذا الصباح  
 ويسافر

بورتوريه لـ «سرور»

لن يعود اليوم حطابوك ورعانك  
 من الجبال  
 ولن يعود الفجر حاملين فوانيسهم على  
 امتداد المضاد  
 وكذلك صائد الوعول وعراف المياه  
 والنساء اللواقي تتعثر بين أهدابهن الغيوم  
 لن يعودوا إلى بيوتهم هذا المساء  
 فالسيول الكاسرة سدت منافذك  
 الوحيدة  
 والبروق بجيوناتها الجائعة تقصف الطرقات .  
 لكن وخلف العلال القرية ألم الفرس  
 تلمع في ليلك الكيف  
 وأشم بخور السحرة .  
 هل أبعث عن نيران أخرى حكمة الأجداد  
 وأرحل إلى أسواق بيع «المغيبين » ؟  
 أم أرجع إلى مسجد الوادي  
 أحضر قبيان الجمعة ؟

## مساء شاعر في مدينة

سماء همدي تحت طاولة الكتابة  
قطط تمرء في غسل شاحب  
وخلف النافذة قراصنة يخالون  
البلاد

فلاع تهار على رؤوس القناصة .  
وأطفال يسرقون الخبز من فم الرهبان  
وفي جهة ما من هذا المشهد  
ترتفع موسيقى جاز

وثيران تبحث عن مصارعين  
قرية تغص بهلوسات الحوامل  
وبقعة تطير من رأس .  
سيدة تنتظر القطار .  
كان ذلك مساء شاعر في مدينة .

## وصول

عندما أسافر إلى بلد  
تبقني إليها الإشاعاث  
لأنتشي ، مثل ذئب تسبه  
أحلامه نحو الفريسة  
ولا أصل

## «الاخلاص»

شعر  
عصام ابو زيد

«أخلص في طينتي .. يخلصُ واحداً»

له شارة المكبات ...  
كونه هائل باخراب الجميل ...  
صوته ذي به ...  
حاضر في المجهادات ...  
أفسر ...

دمي فسحة تستطيل  
... بين البلاد ...  
يشتى في نسيج المياه الالية ...  
احرض في خلايا الفضاء ...  
سيدا للنوره ...  
اللغات ابتداء الدور ...  
أشجرها ...

وامضي بها في المسالك ..  
اهيص على الساحلين ..  
ساحل يغفر لي ..  
ساحل يتكشف عن جودق وابدأ التجارب ..  
اجرب لي خطوة في نساء البراعم ..  
وامكبث محتميا باليفاعة ..  
تطلع لي ..  
شامة .. ، تصفيفي ..  
اشرع فيها حضورى الرسول  
ايبي وكتابي ..  
قل هو .. ،  
هواء ..  
اهندسه وردة للابانة ..  
تساسل فيها التواجد  
مضفة للحرائق ..  
أشكلها في مياهى .. ،  
نورسا ..  
يتعلم عن سالفيه الكتابة ..  
يعثر بين المسافة  
 حين  
تزاشه أنيات الدماء الخونية  
قل هو .. ،  
قل هو ..

# معمدانية النار

عزى عبد الوهاب



تأتين في الأحلام نار  
تحتى من صوق المثار  
حتى تفني جوانب الأشجار  
وأهر للوادي المقدس في الفلاه  
آتيك بالقبس الذي  
أخذ الفؤاذ ... وحطه في راحتك  
وأثره في القفر الصمود  
عشرون عاماً أو يزيد  
ألفي السلام على عيونك  
ثم تأذن بالدخول  
تعطيني سفير الانتهاء :  
( قلبي بلا  
وطير عشق  
حطت على باب القنامة

ثم أنسى الغاء  
قلبي بلاذ  
أكالها صخر يدحرج فوقها  
، سزييف ، لعنة القدية  
لمتى يصبر صعرده  
غضباً يزلزل  
عرش آله العبيد !؟ )  
أحسست بالأرض التي  
يتند فيها ساغدى  
حوى عيده  
وتكون « نار الفرس »  
لي عييك / في عيني  
/ في قلبي الصغير  
والنصر يخرج من ضلوعي  
وردة / سيفاً  
يفض بكاربة الغيم المسافر  
في المحناءات السماء  
ويكون صدرى شارعاً  
تاوى إليه فاتحة قلبي  
من فجأة المطر الطلق  
فلا تتحى دمي اخضراراً  
من عيونك  
فانا الشهيد  
ورايتي صبح جديد  
ولتحى شفتى انفجاراً  
لغة جديدة  
 تستطع الصمت الذى مسخ الوجه  
 لما رأى للخلف فاحتراق الشيد  
 فانا القصيدة

لغتي اصطلاحُ الموج  
في الشط البعيد  
وأنا خروج الموت من رئيتك  
وأنا امتدادُ الألق في عينيك

\* \* \*

هذا حضورُ النار  
في صوقي وفيَّ  
هذا انتصارُ الحرف في شفتيَا  
لللَّهِ السلامُ  
للك السلامُ



## الملموس بسيّدةٍ

حلى سالم

لَرَثُ الأَيْضَنْ بَدِمِ الْقَلْبِ ،  
الْخُرْفُ سَرَاطٌ لِي وَأَنَا فِي خَاصِيَّةِ الْفَرْجِ أَهْرُولْ .  
فَرَحَّكْتُ وَخَتَّ الدِّيَاجَةَ وَمَوَائِيقِي .

كانت عيناها أحزناً من خبرتها بالعلماء ،  
وحضورها أثقل من حُسْباني ،  
فتقصدَ في الماندة الشريان المستيقظ .

قصر النيل استوحشَ ،  
بعض المارة عبروا في المفترقات ثانيةً ،  
الفندق خلَرَ من نزلاء حزيران ،  
وظلَلْ فنائِي العريان انطلق إلى السنوات الخطرة  
يُحصى الثرات المغدورات :  
فريداً ،  
فردانياً ،  
منفرداً .

يُدْ طفَلْ قَنْدَلْ لِكْسِرْ أَرْجُوْتَهْ الْحَلْوَةْ ،  
وَقَنَائِيْ المُتَقْنَعْ مِنْ كَمْشَ كِبَادِيَاتِ الْلَّوْزَانِ ،  
وَمِسْتَوَهْ لَهْوَهِ اللَّهِ ،  
وَمُفَضِّلَهْ مِثْلَ حَقِيقَيْنِ .

إِرْتَعَشَتْ سِيدَهْ وَحَكَّتْ أَنْ أَخَاها الْبَحْرُ ،  
وَأَنْ هَوَامِسَهِ الْلَّاهِسَةِ سَبَّتْهَا فِي لَيْلَ فَرْدَى  
فَفَفَثَ دَهْرًا فَوْقَ جَزَائِرِهِ الصَّسْخَرِيَّةِ :  
وَاحِدَةَ ،  
مَوْحِدَةَ ،  
وَخَدَائِيَّهَا سَبِيلَ الْأَفْدَدَهْ وَقَصْدَ الْمَثَائِينَ .  
تَأَمَّلَتْ الْفَاصِيلَ بَيْنَ الْغَرَقِ الْوَخْدَانِيِّ وَبَيْنَ الْعَيْشِ الْوَخْدَانِيِّ  
وَرَاحَتْ تَصْنَعُ مِنْ نَزْفِ يَدِيهَا مِزْوَلَهْ .

هَلْ شَرَحَتْ كَنْتَى قَارُورَهْ فَرْجَ مَضْفُوطَهْ ؟

هَذَا صَبَّتْ بَرْغَ عَلَى الْحَزَنِ ،  
فَمَا وَاءَمَثَ الْبَهْجَاثَ الْبَفَاهَهَ جِرْفَهَ الْمَفَطُورَهْ ،  
فَارْتَدَ إِلَى الطَّبَعِ الشَّجَوانِ كَمَثَلَ الْقَنْدَلَهْ :  
قَالَ « أَحَبِّكَ » لَحَظَهَ كَانَ الْكُونُ يَغَادِرُ مَوْقِعَهُ مِنْفَدًا  
كَالْأَبُورِتِ .

فَرَدَّتْ سِيدَهْ تَصْحُورَهْ مِنْ سَهْرَهْ مَثَلَهْ :  
بَخْرِيَ لِلْغَرَقِ الْمَلَائِينَ ،  
سَرِيرِي لِلْنَّيْزِكِ وَالْبَدِنِ الْأَفْرِيقِيِّ ،  
عَطَابِيَّاً لِغَرَافِ لَا نَزَافِ .

هَذَا الدَّمُ خَطَّاءَ يَسْقُطُ صَاحِبَهُ لِلْهَاوِيَهْ ،  
أَنْبَهَتْ سِيدَهْ لِلْبَقَعَاتِ ، فَسَأَلَتْ :  
هَلْ أَبْتَاعُ قَرْنَفَلَهْ تَشْبَكُهَا فِي عَرُوْهَ سَوَابِ ذَاهِيَهْ ؟

ميدان سليمان غدو ،  
لكن مناخ الفرقة مس مناخ ثقافتها الورقى ،  
وكان التزاف يضم في صومعة :  
حول خطها المأوى والإمام ،  
وفي خصوصيتها المشحونة ثلاثة وثلاثون معدبة

الحرف سراطى ،  
خيط مُستَدٍ يسرى في الأيض منغوما ،  
يرجف من عطرة إلى الريانية :  
أملس كالهجران ، وممحةً بمثيمات  
كانت عيناها أصغر من حنكتها يقدامى الجدلين  
وحضارتها أعلم من معقدات الكتبية ،  
وفتائى على حالته ينتهى في ذقنيها فوق الباب قيامات  
للمتنين ،  
ويرمق عند تلقفها ملوكات التغل .  
أراق بن الساقين الماء وقالت :  
خذْ قطعاً من فمكاني ،  
واعبر للساحل فواحاً كالبندق ،  
ميسوراً مثل القارة تهض من نوم ،  
ومجازياً كالأنثى .

هل شرحت كفى قارورة فرج مضبوط ؟

جرف السيل السيد الرخوة بغير الرواد الحاللين الخلولين  
فقلت : الجيل الطالع متنة لبلطاعون ،  
فهل سعيد البجة للمبهوجين ؟  
النصب سيدة لاتحصى التواريات المغدورات ،  
لتدفع طفلاً للفأس وللسقى :  
احمد قمحى ،  
واصنف لي من فيض سابله العقد

وأرغفة لبناه الحجرات ،  
وأحيلة للبداعين .

صُحِّيْ هذا اليوم ضحى أصلّى  
فالسيدة هنا الآن بيت البيارات تراجع قصتها الراهنة  
ورسغها استدرا فوق كتابي الشعريين .  
تاریث وراء السحر ، وركبت لها الجملة غفریاً :  
« الرجل الفرحان يحبُّ السيدة الموهومة »  
وطفتُ أولك الأعراب التفصيلي :  
الرجل : مبتدأ مرفوع بالضمّة ، والضمّة ظاهرة ، فنقول  
: الرجل  
الفرحان : صفة للمبتدأ ، وتبعُّ وضع الموصوف ، فترفع  
بالضمّة ، والضمّة ظاهرة ، فنقول : الفرحان  
يحبُّ : فعل مضارعة مرفوع بالضمّة ظاهرة ومشتدة  
فنقول : يحبُّ  
السيدة : مفعول منصوب بالفتحة ، والفتحة ظاهرة  
فنقول : السيدة  
الموهومة : صفة للسيدة ، وتبعُّ وضع الموصوف  
فتشصب بالفتحة ظاهرة ، فنقول : الموهومة .  
والكلمات « يحبُّ / السيدة / الموهومة » واقعة  
بنتابة خير للمبتدأ « الرجل الفرحان »  
والجملة كاملة ومشكلة :  
« الرجل الفرحان يحبُّ السيدة الموهومة »

هل فضح النحو القلب ؟  
هل القحط سيدة خدعات العاشق أو ثروية اللغوى  
اللغوى الرامي جملته لحظة كان الكون يغادر موقعه :  
محقناً بدم خطاء ، محولاً بشيا .

للمنزل أغصان مددودات فوق الناجين ،  
مقاعده وكتاث عام ،  
لكن فؤادي مختلف في رقصات التحطيب ،  
فلا تعبث بالسمك الثاني في نزف  
وافر شالك ميضاً يستر جمدي المخوش  
كأربطة  
يا خلبي أنصفني من تقنية القناة المتزمرين ،  
وكن لي موجودة .

دعم الدامعة تدحرج في المركبة المكتظة ،  
لكني كنت تدحرجت إلى متاخرى قبل اليوم السادس ،  
ونقطي طباشير المترددة ،  
لتخفق أوبية صغرى فوق رعوس السيارين :  
معبة كلاماس النخي ،  
ولاهعة تدعكها بالليت أيادي المستمارين  
وكان صدى روحي في القيعان يردد :  
عايرة : سكتها أحجمحة الجماعت ،  
وحكمتها السير الشعية والعشاق الجرّالون  
وجرفها الوردة .  
عايرة : مهواها المذلة بين الحاء وبين الباء  
ومخيها التبدان على شفقة .  
عايرة طلعت للدنيا مكرومة .

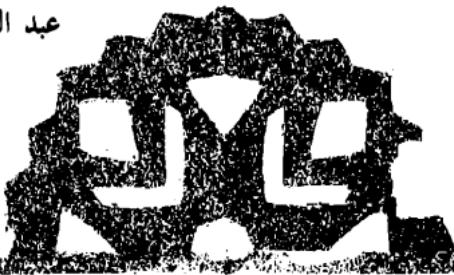
تضى سيدة ملهمة كالوعل جنوباً ،  
احكمت الشائل على الخاصرة الضامرية ،  
افتتها عند الميدان العربية : سوداء بيضاء ،  
اصابعها المعروفة بهجير حزيران تلوخ بداعيات وأهنة  
وفتى قال « أحيلك » خطافة كالمس ،  
وبين الوجهين هواء يتدغلغ ويزول .

الليلة عيناها أقصى من سبلة في التّخر ،  
وحضارتها أخطف من مدلول الخفاف ،  
وأقصى من معجزة .

كان دم خطأ يسبّى ،  
وأنا أتّيقن أن لوث الأبيض برداد دم القلب ،  
وقصر النيل استوحش ،  
بعض المازة غبروا في المفترقات ثائين ،  
فأخذوا في الطرقات : صغيراً كالفرح ،  
ووحيداً كالكافر ،  
أخذوا في الخطو فناء المفضوح :  
أنا الملموس سيدة .

# عندما تصاحك نجوم المجرة !

عبدالستار سليم



ثاقب العجائب والأغبيات مهورا  
تُرُفُ للذات المجال  
ومهرك يا ربة الحسن غال وحبك يسكن في القاع بين الحوائج  
- كالدم - في الدم يجري  
وألح طيفك في الليل حولي - كالليل - يسرى  
ودون لفائف قصر مشيد  
وسور حراب ، وألف نقاب ، وصف عيد  
وكل دهاليز عصر المريم  
وخصيانت كل قصور « الرشيد »

تمدلتك عند طلاب الحوائج - لي - مقصدنا  
وفي ظمآن اليدين ..  
شك صار - بكل الحقيقة - لي .. موردا  
عشقتك شمسا ، وشعراء ، وظلا

زرعتك في شرفات شبابي .. وردا  
 .. وسهداء ..  
 وقولا .. وفعلا  
 وأمشي لأجلك فوق القناد  
 وأليس - في ساحة العشق - كل دروع  
 العناد  
 أحلى بكل الأماكن  
 أنام بعييك عند المساء  
 وعند الصباح .. بلادك تلبسيني « جبة » المسندباد  
 وبهداد تعرفي تاجرا  
 يعاشر خير حوانين عشقك حتى النخاع  
 وعند الرحيل ..  
 أكون بزورق بهداد .. رأس الشراح  
 لآخر عمري أسافر  
 على أفزو زهر الجميله  
 ورجين أذوب .. أذوب غراما .. بظل الحميمه  
 وأسمع زفرقة الحب ترسم فوق عشاً  
 ندي الورود  
 فتصحو بداخل قلبي غواقي الوعود  
 وأقفز جريا وراء المخروف  
 أحاول فلك رموز المسؤول  
 وأربط لنسى تحيل ضياء التحوم البعيدة  
 وأكتب فوق الجبين القصيدة  
 وأركض بين ميادين طال - عليها -  
 ووقف الزمن  
 أقابل كل البحار الوسيعه  
 تعرقل سيري ، تهدد عمري .. بذات المجمعة  
 ويهرب مني الزمان

وفي غفلة الرقباء يعود ..  
يتحجّ كل اللصوص صكوك الأمان

وتعلو المياه  
ويضربي المرج .. أغرق  
وأفلقو .. وأغرق  
وأرجع ، أعنع قلبي زورق  
وعند الشراطىء -- حين ثجّن الظنوں -  
على الرغم مني .. أقبل كل كلام العيون  
وأقطع - مثيا - جميع القفار  
فيهرب النجم في الليل  
تصلبني الشمس فوق ذراع النهار

وأقلق حين أعوب  
وحين أبعثر - بين ضفاف المخين -  
بقياً الشباب  
وأخل كل الحكایات والإغتراب  
بداخل صرّه ..  
فتضحك مني نجوم المجرة  
تقول ..

- بماذا أتيت، تهر ذات الدلال؟!  
فيحملنى المرج بين اللهاث وبين السؤال  
ويشأ جين العب  
فليس بداخل صرة أولى ذهب  
بها حبة من عرق  
بها كل ما تشتئ من صنوف الفلق  
وأجهد نفسى - رغم اضطرابى -  
لأشرح ما في الضلوع .. وما في الحنايا  
وكيف تكون ليالي جمع مهور الصبايا

ولكن ..  
ووجدت الحبيبة غير الحبيبة  
فلم تخلد من كلامي قروطا  
ومن قبل .. كانت تعلق قولي - على  
الصدر - نورطا  
ولم تك في لحظة لمسامع الحكاية  
وأنهت كلامي قبل البداية  
وقالت  
- ثقيّت عنى ..  
وخبّيت ظني ..  
ويكفيك ألم .. انتظرتك عاما  
وألفت بكف الرجيل السلاما

وفي ليلة ليس فيها قمر  
مشيت على طرقات المدينة .. بين  
البكاء .. وبين الحذر  
أعاود كل الليالي القديمة

# الرّوضة

عبد الرحيم الماسخ

أى قلب فَرِمْنَ هَدَأَ جَنِينِ  
فِي زَمَانٍ .. كُلَّمَا آتَتْ عَقْلًا  
قال : دَغْنِي أَسْبَقَ الْمَاضِي وَوَلَى كَمْ يَلَى !!

يَا تُرَى مَا ضَيْ يَسْئِي ذَكْرِيَانِي  
كَيْ يَرِي قَلْبِي وَلَا يَدْرِي هَوَاهُ  
ضَارِبًا لَهْوَاهُ فِي ذَاتِ الْمَهْنِي  
عَانِدًا بِالْوَزْدَةِ الْأَذْلِي يَنْقُنِي لِلْحَيَاةِ  
خَلْفَهُ وَغَدَ مِنَ النَّدَرِ وَبَابُهُ لِي رَجَاجُ السُّخْرِ ...  
عَطَرُ الْقُرْبِ يَسْرِي رَاقِصُ التَّورِ ، صَحَابُ وَمَنَاهَ !!

طَالَ بَنِ وَفَنِ .. وَمَا عَادَ الْفَوَادِ  
رُبَّمَا صَادَلَهُ عَيْنُ الْمُبْتَدِي .. أَوْ ضَلَّ فِي رَجَعِ الصُّدِّي .. أَوْ هَمَّتْ نَفْسِي  
ثُمَّ غَيَّرَتْ طَلَبَنِي بِالْقَاسِي وَاجِدًا أَلْسِنِي بِالْفَرَاجِ الْبَيَادِ !!

أو لو أملك سير دابر السلام  
و احتفاء العبد بالمؤلئ .. ولنفسني كُوةٌ تخكّن ثرثيات الكلام  
بين جناتٍ تقسّن بها .. واستغفرُت أنفاسُها كُلَّ الأئمَّ  
تصبّح البسمة في قلبي سماواتِ ...  
وذمّي لمسةٌ حول إيقاعاتِ الغمام !!!

( سوهاج )

# تنويعات الوحدة .. من مقام الترحال

حسن خضر

الآن تباغتك اللحظة  
والطرقات الشتحت بالأحزان .  
خواء يدخلك مراسم ترحال ،  
ليلي غامق .  
والشجر اصطف ،  
كمراسر تحيث ، من ثوب الليل ، ملابسهم .  
ورق متالز ..  
جدا  
خن لعاصفة ،  
أرخت للنوم أنا ملها .  
صوت القدمين على الإسفلت الجذور  
نشيد نعاشر أزرق .  
فرق سرير الوحدة .  
فابتض صوتك . هذا الصامت من زيد الرغبة /

غٌنِي ..  
يُنْكَشِّفُ اللَّهُ عَلَيْكَ ،  
وَيَطْلُوكَ كَائِنَ لِلْعُشَاقِ الْمُبْحَسِينِ وَرَاءَ « فَتَارِينَ »  
الْعُشَقِ الْمُصْرِى ॥  
وَسَلَّهُ عَنْ أَنْثِى .  
كَانَتْ تَبَلُّرُ فِي شَرْقِ الْخَصْرِ مَوَاعِيدًا .  
عَنْ شَجَرِ مَاتَ عَلَى شَطَّ الْبَيْلِ وَحِيدًا  
غٌنِي /

تَرْجُعُ لِلَّيْلِ يَامَاتُ  
لَرَثُ مِنْدِ الرِّيشِ السَّابِعِ وَالْسِّتِينِ /  
أَسْنَدَ بِرْمُوشَ الْمَبْيَنِ بِقَايَا أَقْبَى ،  
قَدْ يَهَأِلُ عَلَى كَتْفَيْنِ التَّحْمَا بَعْدِ غَيَابِ  
وَتَخَيلِ فِي كَفْكَ كَفَّا دَهَنَا  
لَنْوَتْ عَنَّاكُبُ ،

لَسَجَّثَ بَيْنَ أَصَابِعِكَ مَسَاكَهَا ،  
تَسَسَّ مَسَامَاتُ الْأَحْزَانِ قَلِيلًا  
وَقَارَسَ ضَحْكًا مَشْرُوقًا .

( إن هي إلأ خطوات ( والضيق بضم )  
.. لازال يقلبك جسر يستقبل  
كل صباح وجه حبيبة ،

ويودع كل مساء ، خطوة صديق .  
لازال بشريان الوطن المنفى ،  
قليل من ذم كاف للنزيف ،

وصُرُّخْ قصيده ॥

فَاعْلَمْ أَنَّكَ خَارِجٌ مِنْكَ  
وَأَنَّكَ خَارِجٌ مِنْهُمْ  
لَهُرَثَ كَمَا عَشْتَ وَحِيدًا فَرْدِيَا .  
وَاقْتَنَعْ بِعَضِ الشَّيءِ ؛  
بِالْكَمْ حِينَ ولَدَثَ - كَكْلَ الدَّاسِرِ -



احفلوا من أجلك .  
حقاً أنت ولدك ،  
يُذَلُّ عليه ، سبرع الشمع ،  
وغربال الحكمة والوعظة الحسنة /  
ذُقَ الْهُزُون / وجوم البيت - الحالى من لعنة طفل -  
ذُلَّ عليه .  
لعل سواد الشعر صمود ضد عذابات الزمن العاهر  
علة .. زيف  
أو متسق والوجدان ؛

ازْتَدِيَا لوناً واحِدةً أَسْوَدَ ،  
كَيْ تَعْدُّ أَنْثَى  
نَفَرَدَ .

يَلْقَاكَ الْمَوْتَ صَبَاحًا كَرْغَبَ طَازِخَ .  
يَشْتُدُّ بِكَفَّيْنِ عَلَى قَلْبِكَ ،  
يَفْصُدُ مِنْهُ الْوَدُّ ، بِحَارَّاً  
مِنْ خَبِيرٍ طَيْبٍ وَرِيَاحِينَ .  
يَشْتُدُّ / يَهُدُّ .. شَفَافُ الْحَلْمِ ،  
سَهُولُ ئَمَّنْ  
وَبِقِيَةٍ وَطَنِ جَافِ ،  
حَافِ الْقَدْمَيْنِ كَضَوْفِيَ .  
( لَمَذَا تَأْتِ الْأَخْزَانَ شَالِيهَ ،  
وَجِنُوبُ الْقَلْبِ رِيعِيُّ السَّائِمِ ؟ )

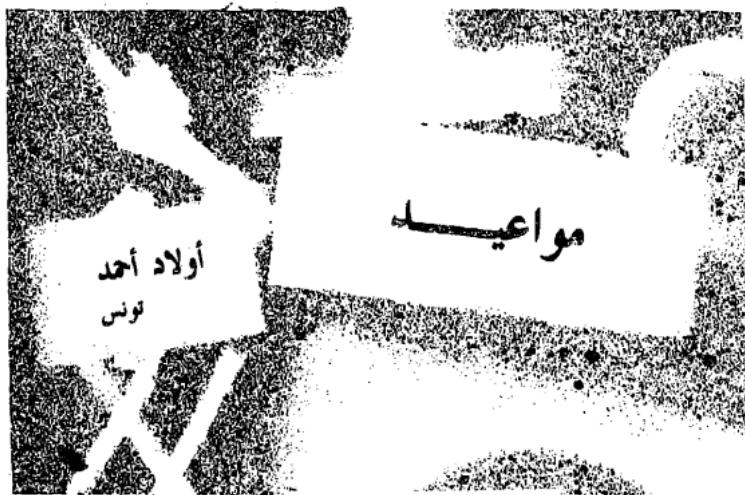
لِلْمَوْتِ فَوَائِدٌ يَا وَلَدُ ..  
يَا وَلَدُ مِثْلِ رِبِيعٍ بَاغَثَ أَعْوَادَ التَّرْجِسِ ،  
فَابْتَسَمَ .  
ذَلِكَنِيَ الشُّرُفَاثُ - عَلَى أَصْلَاعِكَ - .  
لَحْنَ حَنِينَ ، غَيْثَ .  
هَيَّاْتُ لِئِنِيمُ - يَهُلُّمُ بِالْإِمَاطَرِ -  
سَنَابِلُ عَطَشَ ،  
وَأَرَاضِينَ ئَشَهَّيْ .

هَلْ حِينَ رِحْيلَكَ ..  
كَنْتَ تَجْهِبُ ذَاكِرَةَ الصُّبْحِ ،  
وَجَدْوَانَ الْوَطَنِ انْفَرَجَثُ ،  
عَنْ سَوْسِنَةٍ هَبَثَ لِلْفَلْ تَشَاغِلَهُ ،  
شَاغِلَهَا شَوْلَا بَرِيُّ ،

وَجَفَاهَا الْفَلْ !!

أَمْ حِينَ رِحْيلَكَ ..

كَثُتْ تَضِيفُ ، لِحَصَّلَاتِ يَهُضُرُ - فِي جَهَنَّمَةَ - أَمْكَنْ حَصَّلَةَ ؟ !



مواعيد

الأربعاء : الرابعة

السبت

الإثنين في بئر الخطة

الخميس

و يوم أذن في القرى وبقيت وحدني في انتظار ندائها

كل المواعيد التي في دفتري مررت

ولم تأت الصية

هل تنازع عن مفاتنها الرجال ؟

أم انزوت في بيتها ترثوا الى الشعراء كيف تمدروا و تنازلا على أصلائهم

في الأرض .. فانصرفت ؟

الأربعاء : الرابعة

السبت

الإثنين بالباب الشمالي

الخميس مجددًا

كل المواعيد التي في دفتري مررت

ولكنني سأنتظر الصيف  
آخر الأسبوع  
بعد الظهر  
قرب المسرح البلدي  
تحت مظالي

حي إذا لم يبق خيري في المدينة والمطر  
ثم اتفى الحراس آثار السكارى  
قلت للقط المبلل :  
يا أخي أ  
خذلي إلى حي النساء  
وقل لها :  
بابا صعلوك خجول  
عجم في الوادي  
ويفعل ما يقول

وقل :  
هذا رسائله القديمة  
تبليس الأيام فوق صدورها  
وبنام في أحجامها أمل قيل  
وقل :  
أولاً تقل شيئاً  
ونم في معطفى  
حتى يضيء البرق شرفتها  
لتضرب بالحصى طرف الزجاج ..  
ونخفي  
هي ساعة  
والدبك يفرغ بها

هي ساعة  
والفجر يفتح بابها  
هي ساعة للماء  
والصابون  
للمرأة  
للهيبين .  
والشفتين  
للنهددين  
لتقوت الملون  
للجوارب

هي ساعة  
ويرف في الأدراج وقع حداتها

# القاهرة / شتاءً

شعر

ابراهيم داود

القاهرة / شتاءً :

بيت يهير جلده ليلاً  
وفتن يجاهد راكضاً كى يلحق « المترو » الأخير  
وبرودة تجتاح « باب اللوق »  
وتحشوب إمرأة تحىء مع الرذاذ مساله  
.. شربت حليباً دافئاً  
واستفتحت بلداً على مقهى « الطهاه »  
قالت : لنا في الأفق جنتاً  
ولنا بالبل فرق سطح اليت  
ولنا الحضور المستمر ونهرنا

.....  
ونحسست ألم الصغيرة في حقيبتها  
ونغشت في هدوء ... ومضت ا

\*\*\*

## ذهباب :

أحمدت صنعا !  
ربعرجي صوق قليلا  
واشرق شايا  
وهيا نطلق  
رها ثلقى الحدايق في الطريق  
رها نسى احترق البنت في الفيلم الجديد  
رها ...  
أقالك صدفة ١١

## مرسم :

خليجية من هدوء وبحر  
ومن وردة لاتحب الدخان  
ومن الف وجه حريم تخيم :  
حضور الطفولة ،  
كل الحكايات ،  
شروع المغني الذي كان يبكي ،  
خروج المدارس سيراً جيلاً ،  
نضوخ الموسم ليلاً ،  
ودفء العناق الأخير .

\*\*\*

## يوميا :

بدأ اليوم غريباً  
تصعد السلالم وحدك  
تشرب القهوة وحدك  
تعصع الدهشة وحدك

تشتكي للناس مني .

.....  
ثم تأتيني مساء  
تصفع الصمت المدلل بيتنا . ١٩

### عدل :

إنقذنا أن نقيم العدل في المقهي  
وقلنا : نبدأ الآن السماحة في توجهها  
وجمعنا الضحايا في إطار واحد ..  
رفعنا راية العصيان ضد الشكل  
وشكّلنا الحروف كما ت يريد  
وآمنا بضحكه عابره ،  
قلنا أصلحوك الفنادق : لست هنا  
وقلنا : لاحدوؤ لنا  
جتنا على « نفس القطار »  
وودعنا الحقول ودورنا  
لنكون أكبر جلة  
ونكون أجمل ما يكون

### غرب :

ماذا لو اتعشت اليه  
وقلت وجهه ؟  
ماذا لو اقتربت قليلاً  
وأوسعت عينيه راحه  
هل يحسن القرب الحدود

.....  
— زما !

## فى الخارج :

خارج الغرفة الضيقة  
صوتها  
خارج الغرفة الضيقة  
تسقى الكائنات  
خارج الغرفة الضيقة ..  
لا وجود لها

٠ ٥ ٥

## صحافي :

الصحافى الذى باشت أنامله  
يسافر كل عام  
يرى ثقليلك ياعراق  
ويحط شال الوهم فوق القاهرة  
ويصالح الشعراء مزهوا بغيرتهم  
وبنام جنب الطائرة

# حجريات

لطفي مطاوع

## ١ — سورة الحجارة

«وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ»  
ورمى الحجارة  
للحجارة في القدس حس ،  
ذراع ورائيه  
للحجارة في القدس آيه  
رحم  
تخلق فيه ملامع يوم القيمة  
للحجارة في القدس ،  
أجيحة  
قتل الذبيح ،  
على متنها للسماء  
ليجادل رب الخليل ،

بأمر القضاء  
للحجارة في القدس خارطة  
حججة  
في ضمير البيطولة ،  
تطرح مليون حججة

وذراع  
ونهر  
وطفل شريد

للحجارة في القدس آية  
رحم  
تخلق فيه ملائحة يوم القيمة

٤ - حجر حجر  
لا تخاف ،  
وهنئ اليك بجعل التخليل  
بساقط

إليك حتى الحجرة

يوم جاء الخاضن ،  
وشب وطار الحجر  
حطة  
حطة ربنا  
يسألونك مالحجر القدس ،  
فقل  
شرنقات يسوع ،  
لتلتفت لهذا الحرام الجنيح ،  
قل

انه الروح من أمر ربي ،

ويوحى اليه - تعالى -  
الكلام الكليم

يُوْم جَاءَ اخْتَاصُ ،  
وَكَانَ الْجَرْ  
قِيلَ يَاخْتَ هَارُونَ ،  
قَدْ جَهْتَ شَيْئًا فَرِيَا

....  
فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ ،  
لَكَانَ الطَّيْورُ ،  
وَكَانَ الْحَيْوَلُ ،  
وَكَانَ الْأَفَاعِيُّ لِتَلْقِفِ مَا يَأْكُلُونَ  
يُوْمَ جَاءَ اخْتَاصُ ،  
وَشَبَ وَطَارَ الْجَرْ .

( العربية )



# محاولة للبكاء

شعر : عبد المجرى

احلام .. كرایس  
الليل شرقان  
والنور يسلم ع الشبایك  
طوابير مجازين  
صحيبي .. اشوف  
شهد الآحزان  
ف عيونك .. أبوش  
تخرج من عضم امبارح  
حة أيام  
يطرح ياسينك ع الجدران  
تفلت من دم الصيف  
عصافير الفجر  
خشب وقرزاز  
الشارع فاضي

والدم ملتح ف الشريان  
اشجار القلب يتط效ح شوك  
الاوله الانسان  
بكا الحقيقة وقاليه الحنة  
تلعب بذات الحرارة  
ياعم يا جمال  
اخرج من البحر الغويط غرقان  
تكبش حواديت الاسفلت  
مشوشة الضحكه في صعن الوش  
مكسور قراز الوردة  
مفتوح ياجرح الحيطان  
ما انشاش نبي الزمان ده  
ولا الزمان اللي خشن  
اقلع غمرضك .. واقفتح الوردة  
بيان ف صوى الخلائق  
وابيان ف صوتهم غش  
في عيوفى حان التحل  
قمر خشب في نخل  
طرابير بذفسنج شافت الامتحن  
يا عسكرى الدورية حصلنى  
وأخلق دموعى ..  
انسرسبت هنى .

( الاسماعيلية )



شعر

عبد الفتاح شهاب الدين

أحبابي

أصعد قدامكوا الجبل ،

فألتوني ..

أصعد ..

فاتبعوني ..

شوك في درب

ومواريث .. وجد ..

أصعد ..

فاعينوني ..

آخر مرمي بصرى ورد

يفتح في اوردنق

الكرخ يقلبي أحبابي

فاحتملون

اذبح جسدي طعما

انفاسى امتعة ..

خطوات العسس تحيىء

زمرة  
زمرة

اصعد ناحية الورد  
الورد يفتق وجهي وجبيني  
أحبابي ا  
افتح من اجلكمو باى

ارتجل كتابي

فتعالوا لي  
زمرة  
زمرة

حتى أملأ بزهركمـو أعنـي  
حافيـكمـ اقربـ لـيـ منـ مـتـعـلـكـمـ  
خـافـيـكمـ اـدـلـيـ مـنـ حـاجـيـكـمـ

هـانـاقـكـمـ

فـدعـوهاـ تـشـربـ  
وـذـرـوهـاـ تـرسـوـ فـيـ الـاـيـنـ الـاـقـ  
ابـيـ عـبـدـكـمـ جـىـثـ تـقـرـ  
وـأـوـاخـيـ بـيـكـمـ  
أـحـبـابـيـ

★ ★

وطـنـاـ نـبـىـ  
زـمـنـاـ فـقـيمـ  
كـوـنـواـ اـحـبـابـيـ اـحـبـابـيـ  
لاـ تـرـتكـبـواـ الجـهـلـ  
وـلـاـ تـقـرـفـواـ الرـلـفـيـ للـجـهـلـاءـ  
أـولـيـ كـلـمـيـ :ـ فـلـنـقـرـأـ

# مطر

سمير عبد الباق

الى قطرة مطر

رحة المطر يهز قلبي المخترم  
يترجعه تلميد في كتابي الغرام  
يمس نفسه بيجري في شمس الهرم  
شاطر كانه من مغایير الهوى  
وفي ايديه شابه الخالق الناطق قام ..  
وكانهم في الأصل ، مولودين سوا .

آه ياخاريف المطر فوق الفزار  
قلبي اتقل من ثانى اوهام .. رعما  
لكنى حاسه قوى في جن الاهتزاز  
هزاز في روح .. عصفور مؤلف ع السما  
كان له زمان أبوبة في حواديت الصبا  
والان .. يسلم لما تحت القدم .

لما الشتا يمس صفحة صلعني

تصبح عروق ودان وكان صابى الصمم

...

ريحة المطر على قدمما يعززني  
وتأخذنى لبعيد في ثوابي ترددني ..  
امشى كمن ع السلك .. خايف شهقى  
لا ترحلق  
اغرق فجأة .. في شبر الالم .



# موسيقى لعينيها / خريف لعيني

سمير درويش



هل كان الألق يوسع باب الشفق ليلاً حبراً أسود  
.. في ميدان « الدق » ،

يطمس - تدريجياً - لون السيارات  
ولون القمصان الزاهية ؟

وهل تفضحني الشمس لتعكس سيرها فوق تضاريس  
.. الأمكنة وتوزيعات الظل الفال ،

أم يجلبها الشعر لشعرية ،  
لأقام فعل حواسى

كى أنفصل عن المحسوسات ؟

• اهداء : إلى قصائد جلى ناصف

النادل يضحك كان :  
 يرص الأقداح الملانة  
 ويعبر بلامحه البسيطة عن تفسيرات الشعر  
 وتفسيرات البصات القوالة  
 يحمل أقداحاً فرغت  
 ويرقص أفندة العشاق بصوت الموسيقى  
 - المسابة فرق مناضده الكابية -  
 يعدل رابطة العنق  
 ويهمس للشبان ،  
 وينظر - من مكمنه - نحو : الأثرية المتکورة  
 الأثرية المتهدلة  
 ( الأثرية الد ) ( )

- يسم ..
- ما لون الشعر ؟
  - الأبيض
  - ما لون العشق ؟
  - الأبيض
  - ما لون العشاق المبهورين ؟
  - الأبيض
  - ما لون التذكارات الملانة بالسيارات ؟
  - الأسود .

ما يقصني غير : استنتاج الصيغ النظرية للتنظيم الواحد ،  
 والشهد المترافق مختالاً من شفتيك الحمراوين  
 ( إذا لامست الشفتين الحمراوين )

بل يكن قريبين . )  
 وغير سؤالين اشتغلنا :  
 \* هل يقصد بالجند الجند العمال أم الجناد الموقتون ،

وما المقصود بإطلاق « التصيف » كنعت  
لا مبروع بالبرع ،  
وما يفصل في نظر النهوب :

الناهب لامتنىأ  
والناهب متمنى؟

\*\* هل صورتك في أشعارى أنتي كاملة التائث ،

وكورت : الثديين

وشكلت : الكفين

الساقين

الشفتين

الردين .

.. فحدثى الفارون - على طاولة بالمقهى الليل الصاحب -

عن تشكيلاتك في أشعارى ،

أم كدت تبيّن وراء الأسطر

مثل الشمس وراء الغيم ؟

كان الشعرا « الرومانطيكين » يقولون عن الأنثية : المانجو ، يبتعدون مكان  
الشفتين : الفستق ، ويحطون التفاح مكان حدود الحسوات ، ففي أي العصيفات  
أموضع شعرى حين أقول عن الثديين : الثديان ، وحين أقول عن الشفتين :  
الشفنان ، وحين أنس بأحرف الصماء حدود الحسوات ؟

الأحرف تسجح - كانت - تحملها حول المقد  
.. في مقهي كاب في ميدان « الدق » ،  
والشاعر يرسم تشكيلات تبعث في الأرق  
كما تبعث في « الماليات »  
ويطمس ما تحسبه متsuma : بين الشعر  
وبين الحالات  
يشكل بالأبيات : موائد

أكواب الليمون  
 ونجم أنامل مجرته  
 والخط المسال الأسود فوق الفعل الأسود  
 متسابقاً يدرج بين تفاصيل التشخيصات ،  
 فيبعثنا مهورين إلى فردوس الحب المحسوس ،  
 ويتركتا

هل صدفة المثل أن المعرفين السهرانين « البالية والخافى » ، أم يقصد قلب المعنى  
 المبح لاسم خليلته فيقول : المختضرة ، يقلب معنى الحلم بكتوبته فيصير : الفرحة ؟  
 هل يصنع قلقاً - كان - بمحنة بين النص وبين المقصود ؟

كان الشاعر ينزف منفعلاً :  
 « سوف أسمى الجرح معادلة »  
 والأشياء الصغرى : تتجاور  
 تتحاور  
 تسجح نسجاً لا محدوداً للكون  
 وكانت تختلط السيدة المتأثرة بعينها :  
 « سوف أسمى معادلتي جرحاً »  
 والكون ارتدى نوقة معادلة تهار على حدتها  
 والموسيقى تنساب ، تداعدغ أعصاب الشبان  
 وأبدان المخرومات  
 النادل يلتصق من مكعبه - بصات قوالات  
 فوق خصوص تماوج ،  
 والأقداح افتتحت ،  
 وانقلبت ،  
 وأنا أتشاغل بمعادلة أثقال تركيب جوانبها  
 « الحباء = الحب  
 الحباء = الحزن

.. فالحب = الحزن ..

البحة في موسيقى حرف الماء تحط المخوين بداخله  
والحلم المموج في ظاهره منفطراً بالداخل  
والبيت المشaque لي تمحاز لقرص الشمس الافق  
.. نلت - من بين الهدفين - الشعر

فهل يحملنا « الحزب » غرورينا ؟

نخرط بسج لا محدود للكون المرتد نواة متعادلة  
ونسمى الجرح معادلة ؟

وعلى أي أساس سوف تقام فتاق بين يدي منحرف  
أو منحرف في طوفان الفرج ؟  
على أي أساس سوف تشكل للحزب طلائعه ؟!

- ما قول العشاق ؟

- الحب

- وما قول الشعراء ؟

- الحرب

- وما قول الأفاقين ؟

- السلم

- وما قول البنت المحازة للشمس المقادة ضدى ؟

- بعضى

- ما قول السيدة المعبدة الفرحانة ؟

- كل

القهوة تفتح ساقياً للفتيان ، فتكتظ ،

حفيض الجمل الرقراقة تثبتك خائلاً ،

والأفواه الاحتاجة قرب الأفواه المشaque ،

والموسيقى تصدح ،

والبصمات امتدت من كل الأركان إلى كل الأركان

التعب - حثينا - مد إشارات  
 فوق رواينا ،  
 والشاعر يقذف ما تجويه الأقداح بفيه :  
 أبسط  
 وغنى .  
 والسيدة انهارت :  
 رقت قصتها بأناملها ، وانفتحت .  
 فانكتب الفنجان البني رؤى ،  
 وارتمس « البن » تصارييس لتعكس :  
 ما تخفيه العين  
 وما يفضحه الشعر .

أنا منشرط لا ذاتي ،  
 أرخت لقلات الفن لدى بألوان فساتينك :  
 فالأخضر خلافي أشد للحظات التسوير ، وللحركة  
 والأخر يجعلني أكتب للأطفال  
 الأخضر علمتني كيف تكون تصارييس الأجسام  
 الأبيض جرجرني نحو المسرحة  
 الأسود للظل بلوحات التشكيليين  
 فماذا يجعلني أختار الأزرق رمزاً للعشق ؟  
 وماذا يجعلني أكتب للأزرق ؟  
 هل فكر « عبد الناصر » في تكوين النظم الإسلامي الشرعي ،  
 أم يخلق الدساsonsون كلاماً للتشكيل  
 ... بصحة منطلقات الفكر ؟  
 وهل يخبرنا الحال على أن نقبل ما لم يقبله القائد ؟  
 هل تخبرني عنك الصافيتان لشقي البحر  
 - بشعان -

نصفين ١٩

العين قبَل العين  
 والأنف الأنف  
 الشفتان الشفتين  
 النار تعرِيدني  
 والجلة تقصدني  
 والحور العين

حرفان ضعيفان بدلولين قويين اشتباكا :  
 « حب »

يزرع « كافورا » في أركان المقهى  
 يسقط ظلا فرق تفاصيل الأشياء  
 ووجه الشاعر

« بح »  
 لا يفع صنم مشحون  
 واكبني في أشعارك قطا بريا  
 لا جسدا مصوصا  
 والذئب سهاما في عينيك  
 وخلي القوس / المدب  
 وحدث بكل عشيرتك / الرفقاء ، على

الضى الضى :  
 الأسود يغفر من ظلمات الأهر  
 يخرج من أحزان الميت المي  
 الضى الضى :  
 الواحد بين اثنين وحيدا يوغل  
 بطرى الواسع طى  
 الضى الضى :  
 الأهر يفتح حزن الواسع

بفلت من أحزان الظلمة  
يكي الوحد

/ بـ .  
وعلى

الليل استفرد بالعشاق :  
فبان « المتروع » في ثيات الوجه ،  
ومال القد جوار القد ،  
اقترب الجفن العلوى من الجفن العلوى  
فهل يسأل الأسود من طيات الآخر ؟  
هل فاجأنا الطيران فهشم ثدياً كان الولد ينام عليه ؟  
وهل جرجرنا « البعض » لمفصلة التاريخ  
.. ليقسم ظهر الولد السكران  
بهدب البنت السكرانة ؟  
هل ا؟

تحتفظ الإيقاعات الموسيقى في عينيك  
وترسم في عيني خريفاً  
ما ذنب الشجر الوارف مال بفعل :  
الموسيقى  
والطيران

لأسقط غيماء وغضاراً  
وأشحششك بالبني ؟

فهل تشبهني الأشجار ؟  
لغنى لحنا منغوماً بين الحرين ؟  
صراع في جسددين  
الموسيقى تحفظ بأحرها  
والغم سواد العين .

# أشياء صغيرة توميءُ لـ

رفعت سلام

## لحظة

لحظة آلة .  
أنسل منها رشقا :  
غيمة ،  
أو حجرا .  
أمضى إلى لحظة قاتلة  
وأصنع من جسدي لها :  
معولا ،  
أو طريقا .  
لأهطل في اللحظة الفاصلة :  
زقة ،  
أو شجرا .

## لَا شَيْءٌ

صَهْيلٌ عَلَى حَافَّةِ الْبَحْرِ ،  
طَفْلَةٌ تَلُمُ الْمُوْجَ فِي جُرْحِهَا ،  
وَتُشْعِلُهُ مُوجَةٌ مُوجَةً ،  
ثُمَّ تَجْبَرِي .

صَفِيرٌ بَارِدٌ يَجْبِيُّ بَارِدًا ،  
وَقَالَلَةٌ تَسِيرُ عَلَى الْمَاءِ .  
لَا شَيْءٌ جَرِي .  
لَا شَيْءٌ .

## طَائِرٌ

رَفِّ بُرْهَةٌ ،  
وَأَرْجُحَى عَلَى يَدَنِي الْجَنَاحِ .  
مِنْقَارَهُ يَمْتَدُ فِي دَمِي ،  
فَفَغْفُورٌ ، فَوْقَ شَبَّاكِيِّ :  
بِحَارٌ مِنْ لَوَاحٍ .  
لَا التُّوثُ يَعْرَفُنِي ،  
فِيهِطْلُ لِحَمَّةِ النَّسِيَانِ فِي بَخْضِرِي ،  
وَلَا يَأْرِي إِلَى جَسَدِي : صَبَاحٌ .  
رَفِّ بُرْهَةٌ .  
وَخَطْ مِيَّا ،  
فَشَبَّتْ فِي يَدَنِي  
وَرْدَةُ الْبَرَاحِ .

## بَقَائِمَا

يَدْخُلُنِي الْبَحْرُ فِي الْمَسَاءِ  
مَائِجاً  
قَرَاصِيَّةً  
وَأَصْنَافً

وغرق .

يحسّون فهوى المرأة ،  
يُتعلّون سجائرى ،

ويُرثون من قوى الكلام .  
يخرج البحر في النهر

ساجيا :  
ملح ،

وطحالب ،

وأعاقب سجائر .

## أمضى

على خاصية الأرض ،  
أمضى : جيلا .

كفاى : فارغان .

قلبي : ناسخ للطعنة المفاجئة .

فكّل شيء يُشبة الشّيئ المراوغ : لي .

ولي : شجر أعلم الكتبة والفناء .

ثم

أمضى عنه

- على خاصية الأرض -

قيلا .

## ظلان

ظلان شاحبان ،  
مشتّكان في ضوء ثراني ،  
وما يفرّ من تواهيد المقابر القديمة .

- « إلى أين يا سيدي الظل ؟ »

- « نمضى إلى صحب ،

لنسى وردة الرمل الفقيمه » .



طلان مقفلان ،  
يشربان وقاً آسيا ،  
وما تزه المسافات الكظيمة .  
- « إلى أين يا سيدي الطفل ؟ »  
- « غضى إلى قبرت ،  
لتنسى موئنا ،  
ونموت - مُفردين - كاللدن الأليمة » .  
طلان قابلان .

## صياغة

عارياً :

أصوغ ذاكرة جديدة .

أدسُّ فيها من سينالون في الصباح ،  
وما تيسّر من نساء حامضات ،  
ما يسقّط في يدي من شائعات ،  
وكتوب شاي بارد ، وأفلام رصاص ، وستائر ،  
وصراح طور البحر ، وسُنّاً غرقى ،  
وسباتاً ،

وخرجراً للحظة الصفر البعيدة .

عارضياً :

أصوغ لي جهنماً جديدة .

## نَدَامَة

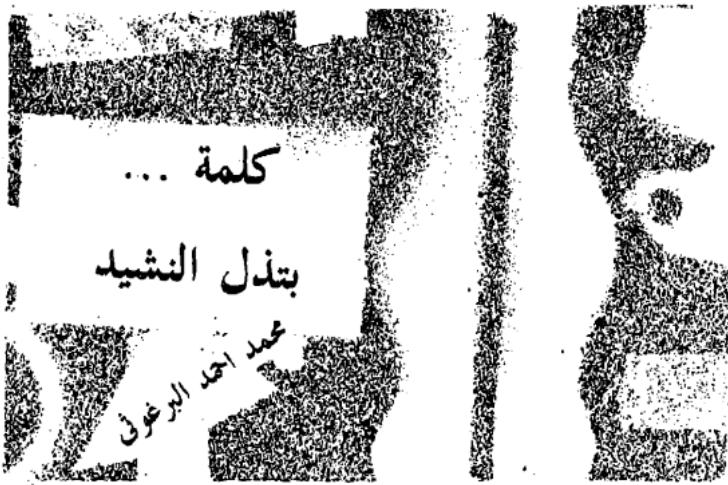
بحر يخطُّ في يدي ،  
فأنسى ظلى المشروح في الظهيرة .  
أهدفْنِه  
فيصُور لي ،  
ويعطيه ملامحه الأخيرة .  
ويكون لي - في كل شارع -  
عقل من الشّاي الخفيف .  
لي - في كل ليل -  
سكة مسكونة بالغامض الوريف .  
لي .. في كلّ مرأة : قيمة .  
بحر يخطُّ في يدي  
فتسكُنني النَّدَامَة .

## طلل

يمرق - بعنة - في غابة نومي ،  
غابراً ، بعيداً .  
عيتاه : وردة ملامة غامضة .  
تقول لي : ولا تقول :  
وجهان نحن لافتات تجمة الدھول .  
 وجهان لاشياع الوردة الغارضة .  
ويمرق ،  
مشححا بالأفول .  
يداي فارغتان من شبق الرداء .  
وفي قمي : لا أغنية .

## مضيما

امشي على حد اتصاف الليل :  
صاخباً ، جرينا .  
ولى قدمان تخترغان ما أشاء من ذروب  
تحفزان لي - في كل خطوة -  
مفارة ، أوقاوية .  
وأغمضناني العين ،  
كلى أهوى ،  
على حد اتصاف الوبيل :  
صاخكاً ، .  
مضيما .



## كلمة ... بتذل النشيد

محمد احمد البرغوثي

مقدمة : الأسماء سليمان أمين التسع  
بقرية الراكبة .  
« وليل لك .. أهيا الشاعر في غابة  
القصائل »

ياعيد ...  
الموت ماله كده واقف  
في صدرى زى ديب  
واقف كأنه صليب  
مدقوق على دمى ..  
وسايبنى فاضل حى .  
له فاضل من حيانى كثير  
الميه ملو البير  
والضئ ملو التور  
لكنى مش عطشان ولا شايف

لاشجاع .. ولا خايف  
وجرحى ماطاب .. ولا نازف .  
ياكل شيء واقف  
كما وقفتك ياموت على صدرى  
الميه لو تجري  
كل المهموم تجري !!

ياعيد ...  
مالك كده ماسخ  
قصب المدوم ماسخ  
وصدر بنت البلد خاخ  
وابن البلد جارح  
مش حُر ..  
ولا قلبه طبعة عيند .

ياعيد ...  
خل البح عالي  
وطلوعه يملالى :  
أمس بيادي الرطب  
وأحکى له عن حال  
واحسن طعم التعب  
في طلعتك ياخيل  
وابكي بدم الدم  
ابكي اللي راح من رقدت في الضل .  
راح اللي راح يارطب  
وانا جاي لك إهنالى ..  
هتف الرطب  
إنت المريد  
محزت الطلب

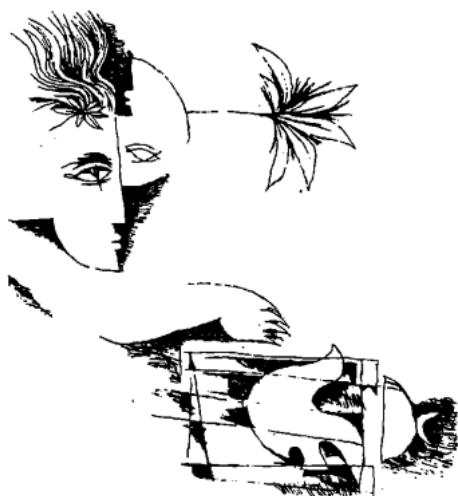
وركت على صاحب لاجل أطلعك يا جيل  
 ميل يكتفه المزبل  
 ع الأرض ورمان  
 وشربت دمع الندم  
 لما دهنتي القدم  
 وصرخت من وطأته  
 كما وطأتك ياموت على صدرى  
 شال هوا صرحتى  
 يمكن تحييب بخل ..  
 يمكن تحييب عنى  
 يمكن تحييب خالى  
 رجع هوا ياعيد ..  
 يقول .. أنا مالي !!

★

وأهين  
 ياليل .. ياعين ..  
 ياليل وأنا عاشق  
 صبيه رمشها راشق  
 قلوب عدد وعد اللقا  
 اللي ما نافت  
 عدد الشجر في النقا  
 اللي مانبت ..  
 وعشقي كل يوم بيزيد  
 ولما اسافر بعيد  
 دمعتي من فراقها مقدرش أحروتها  
 لكنني فجأه أحس بسؤال ..  
 ماعرفش من سأقول :  
 ياترى إنت كان تعوّشها ١٩  
 ويتنى سفرى الطويل ..

ألم البحر في عيده عشان أبكى  
 على إديها وأنا راجع  
 وادق بقلبي لما اوصل على بابها  
 واحس بخطوها جايده عشان تفتح  
 أحاف أفرج  
 وتفتح بابها تلقاء  
 أحس عنها عارفاني ..  
 وناكراني ..  
 يسيل حضني على إديه  
 ألاقي حضنها فارد  
 واحس برمتها ساجد  
 لواحد غيري مش ليه ١١

واقول لصحابي يارفاقه  
 أدق بقلبي على بابها  
 وتفتح لي بدون وحشة  
 كأني ماحببهاش  
 كأني آهة خلاص  
 ماتت على رموشها  
 كأني طلقة رصاص  
 متعلقة في المتصف  
 ماين قلبى اللي طلقها والمدف  
 لا بعرصل .. ولا بترجع  
 لا بتشفى .. ولا بترجع  
 لا بأهلها تتطلع  
 ولا بتعلع  
 حراب العرش من صدر البلد  
 وبالي العرش في سينين الهدد



ياعيد ..

ولقيتى وحدى ع الطريق  
ماشى أنا بسحنة غريق  
فأضلت عليه الأسئلة  
والأحجيات المضلة :  
ما الفرق بين اللي ظلم واللي إنظلم  
مادام نهاية الكون عدم ؟

وإيه يفيد إنك تدافع عن فقير  
والموت نهاية اللي شبع واللي انحرم  
واللي صعد .. اللي وقع  
مات المسيح ولا إرتفع ؟  
سؤال عظيم .  
ولقيتني وحدى ع الطريق  
فاضي .. كلام كدباه .  
واضح .. كلام ندباه .  
كتبه بدون حبه  
نادم أنا ..  
كان ذنب إرتكبناه وأنا ندمه  
عادم أنا ..  
كان واحد عايشنى وأنا عدمه  
مستظره لما يجين أجله  
يعدى نعشة ع الطريق  
وأمشي أنا ف قدمه  
أمشي وراه ع الطريق  
بصوت بطيء  
كما كلمة بعدل الشيد  
لما الشيد يطلع جرىء  
كلمة ندم  
كلمة عدم  
كلمة نعم

إلى الملاضلة : سهى بشارة .

# سلام .. يا وطن

شعر :  
خالد اسماعيل

[ أنا مش سهى .. أنا روح غصبة ]  
وأتبسمت فاق الوطن ...  
هُب الغصبة ، يغلن رصاص الانتصار  
شَان أصيل يرسم بدم اللون وفا !!  
يرسم علم ..  
أنا حياتك خدمتها كان العين  
روحى ف روحك تزرع ، تطرح جهابين  
ثغرها يطعم عروق اتيلدت . يطلع أمل

....  
أنا صوت ضمير «الآدمي» — «أهلاً بأحضان الصنا»  
والموت مدام يخلق حياتك «يا وطن»  
والوقت مش وقت الشجن  
الوقت وقت الجمدة والبندقة أم الطرب

تعزف ترقص من حزن ...

بس العروق بس اقتلت من سر اسمك ياوطن

«وسط الزحام ، رغم اللئام ، عشرين ربيع حوشتم»

يادوب عشانك جيت أنا ارسم لهم حرف اتفع ..

ومسط التجارة لم يعد فيك سلعة مش ماشية بشمن

«حتى أنا...» .

حتى الدمار مابقاش بلاش .. داكل طلقه

ف قلبنا دافعين ثمنها بدمنا ..!

....

[ اسمك جيل ، عشقك جيل ]

الموت في ارضك لا يجل عرضك شيء جيل !

وانا ليه اعيش ؟! — مادمت مش قادرة اجيب لك «موطنك» !

ولاحتني اكون لك حتى ريشة ف طير يغنى لنا نشيدك بعد ما نخبي العلم ..

عمر الالم عشرين سنة ، ولا عين قادره ترهبك

لو قطرة من دمعي تبرد حرقتك !!

احلف قسم ... روحي فذاك ما عزها

«مادمت حيا ياوطن» —

جوا القبور لو ندفن وتعيش حياتك

ياوطن «هي الحياة» ...

# «صفحة مطوية من دفتر التحقيق»

عبدالستار محمود

... فليصلب ..

والآن نحاكمه بهدوء

«قال القاضى»

وبصوت جموع الشفيف

يهتز الترس

بريء

وعروق رجال الترجيح

بدماء الشمس

بريء

- ياهذا القاضى

مصلوى كان يحب الخنزير

يعطيه الأطفال ترد الملة

مصلوى كان يحب الشمس

لكن

يرفع كفيه على رأس المعروق مظلمه

مصلوى

كان يقول الشعر  
 لم ينظم منه عقودا لامرء  
 لم يفرش منه الدرج زهورا للحكام  
 مصلوبي كان  
 يرقة بالحب دموع فقيره  
 يلقيه بحب المقهورين سلام  
 \* \* \* - يارب العدل  
 يباسط كفيك على الميزان  
 الخائن كان يحب الخبر  
 يحب الشمبس  
 يقول الشعر  
 الخائن يمجده آى السلطان  
 يمشي بين العامة يكذب  
 يصلب  
 وليليس اكيل السنط  
 ويدق على الكف اليسرى مسمار العدل  
 ويدق على الكف اليمنى مسمار المحكمة  
 وليرتك عريانا  
 يسرى باجحة الغربان  
 من يرفع ثمنته خائن  
 - فليصلب  
 ويؤمن قاضيه برأسه

× × ×

تقطع بصدر المصلوب خيوط العمر  
 ويحرك بين الفك لسان الدم :  
 يابأباء المحرج المنشب  
 هارروع ان ننزع الفجر

× ×

تفف العامة

تفف فرق الكف اليسرى «دلا»

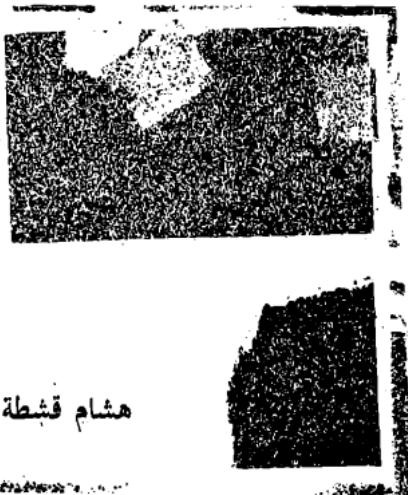
فرق الكف اليمنى «وادي»

فرق الصدر

الحكمة ميزان العدل»



## تلك القصيدة



هشام قبطة

قررت أن أتجو بذاكرى  
وأقتلني وأقتلها  
وأبتدئ القصيدة بالختام .

تلك القصيدة مالها ضيق ولا سعة  
 الكل في رئة

والجزء طار على التوافد راسخا لغة اليام .  
 اليوم الخميس  
 والسبت موعدنا أمام الجامعة

ماذا تقول لها !!

سأقول لم لا تفرعن

« زوريا » وأقرأ « جابريللا »

كي تكون الأولين بلا بداية

والأ الآخرين بلا نهاية .

أو

سأقول حاصلك الفراة بوعهم

فتهي لدخول ملخبي  
فأنا الوحيد وأنت من كشف اللغة .  
 تلك القصيدة أول النار التي شبت على قطرين  
 فانشرا بحقل الروح مذعورين  
 استوطا صوق

- والصوت ظل خطيبة الآباء والأجداد مد ورثوا خطيبتهم -  
 تلك القصيدة ما لها هدف ولا سمة  
 الكل طفل قيده على الجبال وأسقطوه  
 والقاع إسفلت

والجزء يبحث عن جنون اللحظة الأولى  
 لكنه صوت أناء : تأمل الرحلة  
 ضجت بخار بالرؤى والسيد الزيد  
 فتجمعوا حول سبكي

أو ندر لوعة الوهم التي فضحت رؤانا  
 قابليها

وحدي قرأته « جابريللا وزوربا »

- هيء لنا من أمرنا رشا  
 قال : الغزال

ثم ماركس  
ثم ابن رشد  
ثم نيشة  
ثم السهرور دى  
ثم عام الهجرة  
ثم نيويورك

- هيء لنا من أمرنا رشا  
 خرق السفينة وادعى وجهاً وشد حباه حوى  
 الجد فرعون  
 والأب كافور

وأنا المسافر فوق نهر النيل أتحقق العلاقة بين قلبي والتجارة



- ماذا تريـد !!؟

كيف استطاع الله الخياـب الطـيـعة من لـدن عـذـراء ؟

وـلم اـنتـشـى إـبـلـيس ؟

وـلم اـصـطـفـانـ الـبـحـرـ أـولـ عـاشـقـ جـنـونـهـ ؟

- ماذا تريـد !!؟

لـابـدـ أـنـ أـهـوـ بـعـصـفـورـينـ فـأـنـشـىـ لـأـوـظـ مـاـ تـبـقـىـ مـنـ جـنـونـ  
لـابـدـ أـنـ أـشـتـطـ فـتـأـوـيلـ أـوـهـامـىـ لـكـىـ أـصـلـ الـبـداـيـةـ بـالـهـاـيـةـ عـلـةـ  
أـرـقـ وـيـعـنـىـ

لـابـدـ مـنـ لـغـةـ لـأـجـعـ مـاـ تـأـثـرـ مـنـ فـزـادـىـ تـحـتـ أـقـدـامـ السـفـرـ

وـأـقـولـ خـنـتكـ يـاـ إـلـهـ حـيـنـ لـمـلـكـ الشـجـرـ .

- ماذا تريـد !!؟

دـمـعـ عـلـ شـفـةـ القـصـيـدةـ لـاحـ لـ

وـالـعـشـبـ سـيـارـ لـعـزـلـهـ وـقـلـيـ .

- ماذا تريـد !!؟

أين الطريق إلى فؤادي  
ليس اختيار  
أن يتمي للطين  
وهو انتحار  
لو يتمي للنار  
ـ ملذا تردد !!؟

هل هكذا كتب القدامي ؟  
ـ ما هكذا كتب الحداثيون  
أدمنت وجهك بالبشر وقلت أحشى نحو « رامبو »  
والآن ها أحشى عليك من العيد .  
ـ أرق على أرق ومثل يأرق  
وجوى يزيد وعبرة تترفق «  
أزف الرحيل وليس عندي صورة  
للبحر أو للناس كيف ؟ أمارق !!

# الحجر الصغير

شعر : عزت عامر

يا حجري الصغير ..  
ذا الحواف الجارحة  
يا من أهانه الصمت والصبر  
يامن داسه الأقدام .  
يامن عشت الزمن الحجري ..  
بورأيت البشر التائهين ..  
رأيت البشر النحاتين ..  
يسترخون على شرفات يومهم  
يصفون الشره الحيواني ..  
ورأيت البشر المحوتين ..  
صرعى ..  
على مواقف العربات والارصفة  
مشدودى الوجه للأرض الاسفلية  
صلدهم الرعب والارهاب ..  
إلى ياحجري الصغير ..

وتعلم الطيران  
لقد وهبت قبضتي الحياة  
فانطلق فرحاً ..  
وزغرد في الماء .

يا حجري ...  
يا كلمة غضبي الأولى  
الهدف أمامك فانطلق .  
وإذ تُخْرِقُ الدروع ..  
لا تُعْطِم صدر الجندي ..  
بل عبر الربايات والمرس السلح اندفع  
عبر الردهات المزينة  
واسحق القلوب المتخمة بدمائنا  
التي تغدت على ثغاع حياتنا ..  
وباعت و Ashton في مصيرنا .  
دعني أرى الدم الآسن العفن  
يسيل على منصة التشريف  
حتى تهتز اشجار بلادى طربا  
متثية بعصاررة الربيع .

★

يا حجري ..  
لقد وهبت حياتي  
وسوف تجعلك ملايين الاحجار  
تقرفها ملايين الايدي ..  
فتهدم السجون وغرف الاستجواب ..  
وتُعْطِم الابواب المغلقة ..  
وآلات التعذيب .

★

انطلق الآن ياحجري  
فأنا أسمع صوت الزناد  
وأرى النظرة الصلدة الحائرة ..  
في أعين الجندي .

\*

كلمة أخيرة ياحجري الصغير ...  
إن ملايين الاحجار الصغيرة الخيبة  
ستحطّم سريعاً ..  
 تلك البنادق ..  
العمياء .

# وقفةٌ بين الأخضر واليابس

سر

صطفى عبد الجيد سليم



نيد الحقول المتعى أشربة ..  
صرث طير الحقول المهاجر ..  
ئرش المسافاث بالحلم وجهي ..  
يعطّر ثوبى ثراب اليادر ...

انا طفلك .. اليوم يا حفل جنث ..  
أقشر عن منزل قد بيت ..  
من الطين والقش ..  
كانت نطلة بالفناء صبية ..  
غدائرها إنتشر الطين فيها ..  
إستدارت تحبها بالذراعين ..  
تضنك خلف إشتاك الذراعين خجل ..  
فقد رشّش الطين وجه الصبية ..  
عمق غمازتها الحفل .....  
أراك إحتميت من الحر بالظل .. ،

أين إنفاضُ الصبا بالرُّعونةِ  
أين إشجارُ دم الرجى بالصَّبُوراتِ الغَرَازِ .. !؟

.....  
أرأى إحتميَ بشئي ..  
أرأى إحتميَ من التَّوْجِيد ..  
.....  
بالغُرَد هَشَّا ..  
وبالصَّدْر يُطْفِئ ماءَ لَه كُلَّ نَازٍ .. !!

( المنوفية ) .

شعر / خالد عبد المنعم



## الدخول في ذاكرة البراح

(١)

أصفر

وغين الريب

وتأنيب

يفاجئك الراععش

خبرير عن بعد

تطريحك

رواجك

هجير في هجين

هاسبيك

لقطتين من ملح ريحك

بُكْرَه وامبارح

ملامع

من مُدن شهوة خروج

تاريج

وأقابلك  
تاني في الدهشة  
سکوت  
ماعرفش حاجة  
بس عارف .

( ٢ )  
هش ..  
عصفورة اندجت  
جروه العش .

( ٣ )  
باركني أدخل خطوتك ياجحا  
ـ هات البخور من بحر موچه ينقطم خنقه  
أمرق مابين الرمل والطبيه  
هاخضنك واردقك  
واهزك في منخل  
وهاعجن عيونك في نهره وأزرق  
وارشك بدمك  
هانطرح  
طيور .

( ٤ )  
بخشى وحدك في البلل  
وأول صفر ف حدود البراح  
حادف سؤالك فين ؟  
تعالي : نلضم اليه  
ف خيوط السر غيمه  
إنزع قشور الشمس

وأكويها برجل المحرج  
من عينك .

( ٥ )

بلاط رواق الصبح يخداشنى  
يفتح ببيان الباهت الشمى ،  
أربب ييدق الهرن فى الشيش ،  
 يجعل الفرش الألوانيا المصووح النسر  
مش هاديلك حنة قمره .

( ٦ )

( نادية ) بتحلم ورد نازف

أسنة !

# كان الخطاب للشعر

محمدى السعيد

- ١ -

واقهه السوق فقاد البيوت  
إزار البيوت مدهون بالزرق  
السکوت أزرق  
ريش الفراغ حلق  
بدوق الحياة ومصدق  
الملح تحت البحر فوق اللسان أزرق  
خياشيم الأرض شربت من أذى الإنسان  
قلبت عيني .. غيرتني الاتجاه  
السکوت أحمر والجريمة حريق  
اليومه دومه .. بس لها عين  
ومنتهي ع الأرض .. مش ع الشجر  
ومعلقه ع السدر صفاره الأمان



- ٤ -

بن الرمش والغفله كورنيش حبيل وخييل طويل ملهوش مدى  
 الحسد فلق الحجر ، نص غطاء الشيطان  
 يوم ماعشش ف الجبل صبح الجبل بقرون  
 وعيون  
 وودان  
 عمل الشجر حلقات  
 وعيي جوفه من أمل الم Gunnan  
 كانت له البومه بت .. م الحسن والنور والحنان  
 غضبت بنات البحر بع الشيطان ....  
 قلبت عيني ، غيرتني الاتجاه ...  
 نص تاني من الحجر بس فيه الروح  
 ريش عليه طحلب ردم الزرع الشيطاني  
 سرب الطيور في البسماء طلع م الدروه



ملا أسماع الكرون بغناه :

» ... حجر حجيج  
ف الأرض ينضر  
الزرع طعم السكر  
هز الحجر إعصر  
مش حتاخد غير حليب .

- ٣ -

مكشش أعرف إن جل الثلج مصنوع م البخور  
عملت كفني مبخره  
ومشيت ورا .. دخان طويل  
كلمني صاحبي من ورا التييمه  
وعيونه قاطعين القماش  
قالى روح قوفهم

أنا في الخيمه بشبه لسيدنا إبراهيم في النار  
تحتى حريق الخضار  
روحي وتد  
إبني أعن من صبابا الدومه مره محباش  
روح قوفهم إن إلى جوه الخيمه عاش !

- ٤ -

هدهد بعرف ديك واقف على مشوار قديم  
يمدن في الأرض زرع  
يخش جوابا مكان الغفلة مابتسرح  
شاهد سوا  
الدوم حاجم بشر داخله خياشيم الأرض  
البيوت اتبسطحت صبحت بعلو الأرض  
الولد لف الحجر بقطيفه  
ليس الولد بدلة التشريفه  
رمي سهمه في عين الجبل إشتعل  
عدى الحدود كان السكتون أحضر  
كان الخطاب للشعر

# المرامية

شعر

سهر عوض



البيت العربي

منقوش في جلاليب البناء  
شفته فوق الأغلفة بلون فسدق  
ماكت بعلم إنه موشوم في الحشا  
رمز وشاره ونبض جوه الأورده

قالت نجاح ..

لما رحمة المرامية تدق بوابة الحسين  
يسمع أبويا الحسين واسمع حتى تصفيقة ايديه  
يقول وصوته مستحبت  
كنت قاعد تحت شجرة برستان  
وحسين ينقش إيمه ع الناي بالفتان  
وامي بالإبرة بتفزل توب في لون الألحوان .  
ما كانتش بتفرق ما بين الشجرة أو بين ساعات  
لكنها ساعة ماقسک بين ايديها الخيط

تشوف المحنات

وتقول في قبرى كفوني بعوى  
وبزهير الليمون والزعفران

رشوف بالزعتر واغصان الريحان

ماتكبوش إسمى ولا تاريخ وفاه

ما يبقى لنا غير الذكريات .

ما قادرق يا امه تكملى غزلك ولا

حتى الكلام

ما سمعتني غير دق السناكي ع البيان

واترش حبر على الملاع وألزمان .

وفهمت ليه

كانت ايديكى المضمومين بالتورب لصدرك

نور ونار

وعرفت ليه

كانوا العيال متلحفين بالخطه وعندهم

علي السور والمجدار .

آخر نفس ليكى ولئ اتلفصروا مابين

حيطان شربوا ملاع وشنا

بقوا يشبهونا ويشبهوا خيطك

توتك ولمرائيه وصحوننا التحاس

قالت نجاح ..

وانا كنت طفله صغيره

فستان زهرى في ديله صفين ..

الركامه مكشكشه

والارض كانت مستحيمه ندى .

بجمع المراميه والشمس فرق قورقى

نعم .

ما عرفت إمتي اتعترت من جوه حجري

المراميه

وائلونت بالدم بر كان الغضب  
ماخت غير السنكى مغروز في الجسد .  
وابويا قدامي بيتطرق بالشهادة .  
دقوا بكتورهم ع البيان  
طقطق الشيب في الضفيرا السمرا  
لامسيت البدن  
وبتسائلى ليه ما برسم إلأنى  
الى اتصبح  
قالت نجاح ..

عمرى ما ها انسى يوم تقاطيع الوجه  
كانت يينى في إيد جمال  
وفي الشمال بؤرجه بلوى اللي اخطف  
منساقه ما بحمل هوية  
متبعثرة جنسى  
بحمل في وجدانى حيطان كل البيوت  
والدكاكين والبراويز الخشب ، والكوندره  
والملكحة ، والمغزل المكسور وحتى الضجره  
وبيعيش كا الضيف المسافر دائمًا  
حيث بلاد ، وببلاد رمتى قبل ما اعرف  
شكلها .

شققت العصافير في السما ..  
لكن عصافير الجليل ما اختتها  
ما زقرفت على بابي يوم ولا في يوم  
تطورت حبات الشعر علشان ما اشوفها  
قريبه غير في الجليل  
قالت نجاح او قلت أنا  
صوتنا انتزع  
طيرنا في الاوضه عصافير زقرفت  
وزرعنا مراميه في شباك ما اتفقل .

# الانتظار

سمير الفيل

فائد الضي ، وعجز الخطوات  
حشيشه أصفر بليد  
حروفه موات  
وندتهه مصباح بلا وقيد  
الشعب واقف جل ما يهل  
وهو الجفاف  
ضعيف كرمع الصيف ، بلا مطر  
ولا عنانيد  
لأني أملك الساق مع الساق  
وأخوض السباق  
مش مهم أخسر  
مادام ده الطريق  
ودى أشجاره  
ودى ناسه ..

ودى ضلمنه ، تشق بالأشواء  
ودى مركبى لاتخاف أنواء  
أخوض وأضارب  
يرفعنى اشتء الحلم فرق  
شريان ساعدى ينبض  
ودم الوطن يروق !

# حديث البحر

نعم صبرى

البحر نادى وقال احضر سريراً كي أضنك يافى ...  
فوجدته أجرى أهرول نحوه  
ووجدته أسرى إلى أعلى سماوات الغلا  
قد كثُر أنسى الصديق - البحر - في كهف الليالي  
الطاولات ، الباقيات عزتها  
وذهلت في صخب النهار ووطنه لذواتنا  
قد كثُر أنسى الفورة في مواجهة المحن  
لكنى  
عند استماعي للصدى  
هللت واستبشرت خيراً فانتبهت لوحشتي  
للمحتى وجرت نحو البحر أعدوا وامثل  
ناديٌ يا بحر انتظر  
أو حشتي  
ووصلت ألمٌ عنده

فجلست عند بساطه متثالكاً  
 نؤيُّث كفني ، جبتي  
 نؤيُّث وجهي الملتئِ  
 وضحكَ من أحشاءِ أحشائِ كثيراً دون حدٍ  
 ومددث جسمِي عنده  
 أسمعُ الأصداءِ والريحَ المهرولِ  
 وانكساراتِ الزيدِ  
 الموج يجرى في اليمين وفي اليسار بلا عذرٍ  
 ويحاورُ الصخرَ الذي يتعاقبه  
 إنْ كان ذا باعْ فلَثَ  
 إنْ كان غيراً ما فلَثَ  
 وحكيت للبحرِ الصديقِ شكاياتي  
 قد تهُّنْتْ متنى في متأهاتِ النهارِ وما صمدتْ  
 قد ضاعتُ الألوانُ في تيهِ الهوادِ واحتفلتْ  
 أنا يا صديقي قد مللتْ  
 من كلِّ من ألقاه في وجهي سُمِّثْ  
 وأودُّ أنْ أنهى الجميعَ عن البَلدِ والزَّرْقِ  
 ضحكَ الصديقِ وقهقت خلجانه  
 حملتُ في الباشِيءِ متعضاً ، بصقْتْ  
 والبحرُ يضحكُ حالياً  
 قد قلتُ للبحرِ الصديقِ أنا تعثُّ  
 قال الصديقُ أخلع ثيابك وارتحل في الماءِ واسبح وامتلِ  
 اصرخ وهدد صرخ بأعلى الصوت إنى أتعرضْ  
 واقفز إلى الماء اغسلْ  
 قد غبتُ عنى يا صديقي وانهيفتْ  
 لا تبعدْ  
 وإذا أردتَ البوحَ فلتحضرْ إلى  
 فإنَّ صديقك يا ففي  
 تباً لها تلك المدن

تحتال فوق دروبها كل المباذل والحنن  
وهوأوها  
ما عاد يصلح للنفس  
فاحضر إلى البحر الصديق لغسل  
واحضر إلى الماء النقى لتنعش  
فالماء طهر يافى  
والماء أصلك يافى  
وانس المدينة ، نورها وضياءها  
وانس انطفاء خجومها  
واحضر إلى  
فأنا صديقلك يافى



أَخِيرًا أَتَيْتُ

ماهور حسن

ومadam يمتد بين السماء ( العجوز ) وأرضي خيوط الدعاء  
ترانی رجعت

ومadam يقطع كل مسالاتنا في الضمير المسافر في الزييف عشق الحياة  
تراني رجعت

- ويُعرّث تلك الأغاني على كل خارطة للعصائر - عشقاً -

لِمَجْوُى عَبْءُ لِفْيِ التَّسَاؤلِ : كُنْتْ قَبْلًا؟

أما زلت تُمضى ؟

أمازلت أنت المسافر غَيْرَ المسافات فِينَا

وَكُنْتْ تُطِيرُ بِأَجْنَحَةِ الْكَبْرِيَاءِ الْقَدِيمِ

وتركز على الاتجاه العقلي

أخت أخيم

و كانت أغانيك يلتفون فينا صدید الجراح لشمر وطننا فیا جديداً

وتشمل أرضًا

وتعصر أحزانك الباقيات ، لتبخ قديلنا بعض زيت

أمازلت غصي .. لترَب خلف حدود الفجيعة  
 يُساقط الريشُ فوق العواصم حتى تعود إلينا .. نعودُ إليه  
 ثُدُونْ إِسْكُنْ عَنِ الْوَصْل  
 وتكتب إِسْمَ الْبَلَادِ الَّتِي شَرَدَتْكَ طَرِيْلَا ، وَرَقَمُ الْجَوَارِ  
 وعوانِكَ الْأَجْنِيَّ الْحَرُوفُ الَّذِي يَسْأَلُ الشَّمْسَ عَنْ طَلِيْثٍ  
 أَخْرِيًّا أَيْثَ ١  
 لِكَبِ إِسْكُنْ فِي دَفْتَرِ الْأَهَارِبِينِ إِلَى مَا وَرَاءَ حَدُودِ الْبَكَاءِ الْعَمِيقِ  
 أَمَازَالْ قَلْبِكَ مَنَا يَكْافِ  
 وَيَخْشِيُ الْطَّرِيقَ  
 وَيَخْشِيُ مَحاكِمَةَ الْأَخْدِقَاءِ - بَحْقَ الصَّادِقَةِ - فِيمَا جَيَّثَ ٢

\*\*\*

تَشْقَقُ جَسْنُكَ فِي الْعُشْقِ - ظَمَّا - وَمَا زَالَ يَسْأَلُ عَشْقًا قَدِيمًا  
 يَمْلِي كَثِيرًا لِأَجْلِ التَّنْظُرِ ١  
 وَتَشْنَدُ شَوْقًا - مِنَ الْأَيْسِ الْفَقْتِ - غَصِيَّ تِرْثِلَ  
 نَفْسُ الْأَهَازِيجِ - نَفْسُ التَّرَايِيلِ - نَفْسُ السَّيْرِ  
 وَيَأْقُ الْجَوَارِ بِلَا تَشْتَهِي النَّفَوسُ : نَعَمْ  
 أَخْرِيًّا رَجَعْتُ لِأَعْلَنِ نَفْسَ الْثَّمَرَدِ لِكُنْيِي أَمْتَنِي صَهْرَةَ الْحَزَنِ حِينَا  
 وَجَبَّتْ بِلَادُ الْمَعَاجِبِ مِنْهِرًا عَبْرَ كُلِ الدُّرُوبِ وَلِكُنْيِي  
 حِينَ عَدَثْ إِلَى الْدَّارِ لَوْجَحْتُ أَنَ الرَّثَاحَ الْكَسَرِ ١  
 وَقَدْ سَرَقُوا مِنْ صَوَانِ الْأَذْكُرِ ثُوبَ الرِّفَافِ ، وَأَقْرَاطَ زَوْجِي  
 وَأَحْلَ الصُّورِ  
 وَقَدْ شَوَهُوا فِي رَفُوفِ النَّقَائِيَّ ، نَثَرُوا بَقِيَاتِيَّ فِي بِلَادِ الْخَرَافَاتِ ظَلْمًا  
 لَعَذَتْ إِلَى نَفْسِ .. نَفْسِ الْمَرَالِيِّ يَضْطَجِعُ الْقَلْبُ فِي الْضَّجَرِ  
 فَتَسْخَجُ كُلُّ الطَّيْرِ عَلَى أَغْيَاثِ الْحَنِينِ  
 وَزَيْفُ الْمَنَنِيِّ .. يَعْصِبُ الْلَّهُنَّ فِيْرُوقَ الْوَزَرِ ١

\*\*\*

أَخْرِيًّا أَيْثَ .. وَمَا غَدَثْ أَحْلَ نَفْسَ الْمَلَاعِ ، نَفْسَ الْتَّقَاطِعِ  
 لَنَفْسِ الْفَاضِيلِ ، نَفْسِ الْهُوَيَّةِ

ولكنها حرة في السؤال .. بأرض المُحال  
لما كان ( يوسف ) يدخل ( مصر ) على متن طائرة أجنبية  
ليقهر كلَّ السنين ( العجاف ) ويهدى ( زَيْخَا )  
يُعِدُّ إلى منبر الخير شيخة

ويرمى قميصَ القضيلة فرق عيون الوصى  
فبرتد في أغياق البصر

ونحن إذا مالعنا على صدر تلك السنين العجاف  
ثورقنا أحروف في نشيد جديد

إذا شاعر عربى أجاد الرثاء ، السبات ، الهجاء  
جلنا جميعاً حروفاً جديدة

إذا العيد جاء بغير الكساء ، بغير الغداء  
 أصحاب الدواوِر دماغَ الجريدة

إذا فارقتنا سنين الرخاء

إذا الجمجمُ اللئوي ارتضى للقصائد أن يدخل اللفظ ( مُستزداً )  
كى يهازُّ كلَّ نساء العرب

مباح إذن كلَّ شيء يدور بفُكِّ الكتب .

لذا قد كتبتنا قصائدنا في ( المراحيض ) سراً على ورق ( الثيوبيث ) المُغَرِّب  
لو طاردتنا العساكرُ خلف السطور ( اللهُب )

لُقْمَنْ يا رفيقى لمعن كلَّ تخاريفنا في معين القضيب  
فمازال كلَّ الأجانب لا يرغبون العرب

ول كلَّ أعيتهم حاصرون طويلاً ولا رب لا يستطيع الفكاك ، الهرب  
لعنْ إذن كيف شاعت قريحتك المستبدة أشعار لغر

وعشقى ، وهجر ، أغاثى الشياقى ، قناسَ القضيب

\*\*\*

«إذا الشعب يوماً أراد الحياة ..... فلا بد أن يستجيب القدر»  
فعجَّ إلينا لنسقيك كاس التمرُّد حتى التمالة ،  
كى لا يديم الزمان - الغريب - الثالثُصَن ، يبعث فيما وراء الكلام الذى -  
لا يطيق الترجُّس ، يخشى فضول النظر

وَغَامِرْ بِمَا قَدْ تَقَىٰ مِنَ الْمُزْنَ وَالْكَبْرِيَاءِ وَصَدْقَ الرَّوَايَا  
فَلَئِنْ يَحْجَبَ الْمُرْثَ ذَاكَ الْخَدَرَ  
فَإِنَّ الْعَذَابَ الَّذِي يَفْقَأُ الْعَيْنَ لَنْ يَهْرُقْ مَاءً دُونَ الْبَصَرِ

\*\*\*

آخرًا أتيث

وَلَتَشْتَقَ قَلْبِي حَتَّىٰ عَرَفْتَ خَبَابَا الْطَّرِيقَ إِلَى الْمَهْرَلَةِ  
وَأَنْقَثْتَ أَيْضًا بَأْنَ الْعَدَابِ ( الْخَلَاصُ الْوَحِيدُ )  
لَأَخْدَأَ أُولَئِكَ عُمْرِي طَرِيقًا إِلَى أَرْذَلَهُ  
لَأَعْرُفَ أَنَّ حَيَاتِي بَعْدَكَ ، عُمْرُكَ بَعْدَ حُكْمِي مُنْقَلَّهُ  
فَأَلْبِسْ لَوْنَ الْخَدَادِ الْفَهِيَّ مَعَ الْأَسْئِلَهُ ... هَنَا الْمَسَالَهُ  
حِينَ أَعْرُفَ أَلَى دَخَلْتُ إِلَى دَارِي ، أَلَى وَصَلْتُ إِلَى مَعْنَى لِعْشَقِي  
دَخَلْتُ إِلَى بَحْرِ خَوْفِ سَرِيعًا إِلَى آخِرَهُ  
أَقُول .. أَقُول لَكُمْ سَادِق .. هَنَا الْقَاهِرَهُ  
عَلَى حَافَهُ الْحُبُّ وَالْأَكْرَهُ



# الصُّورَ

مصطفى عبادة

الصورة الأولى :

قلتْ بأنَّ العيشَ أثابَنَ

الأولَ وهمْ

والثانيَ وهمْ

قال صديقِي الصَّرْوَفِي :

إنَّ العيشَ بِدَائِيَةَ

، ونِهايَةَ

هذا خلُقُ اللهِ !

وصديقِي الشاعر يعرِفُ أنَّ العيشَ

نِهايَةَ

، وبدايَةَ

بعض قصائد شعرٍ في كلِّ الحسَّاواتِ المدَنيَاتِ

الآفَى يَقْتَلُنَ الْحَرْفَ / الصَّدَقَ ،

عَلَى مَفْصِلَةِ الْمَهْرِ الْلَّيْلِيَّ ،

يَجْنَنْ فَرَادِيًّا وَجَمَاعَاتٍ لِيُمارَسَنَ العَشَقَ ،

على قارعة الطرق  
يُرْعَمُ بِأَنَّ رَبَّ يَارَكَ هَذِي الأَشْيَاءُ  
لَكَيْ أَغْلُمَ أَنَّ رَبَّ الْقَاطِنِ جَوْفَ الْقُصْرِ الْعَاجِيِّ  
الْحَامِيِّ طَهْرَ مَدِينَتِهِ يَرْلَقُ هَذِي الأَشْيَاءُ  
فَلَا يَرْفَعُ شَكْرَائِي إِلَيْهِ .  
— يَا مُولَّاي ،

رأيُ فتىٰ وفتاةٍ  
شيئاً يحدثُ .

: هل معك شهود أربع ؟

کل الناس شہودی -

**: هل تقدر أن تخضر أربع ؟**

- 4 -

الثُّجُولَةُ حَدُّ الْقَذْفِ :

- أقسمُ يا مولاي ...

فِي وَسْطِ الشَّكْهِي

- شعراًً مدحناً ضلواً

: هذا أمر ليس بأيدينا لا نفتى فيه بشيء

اُذْ أَكُّ حاقِلٌ

**تُعْجِزُ** أَنْ تَفْهِمَ أَنَّ الشَّعْمَاءَ لِسَانُ الْمُلْكِ ،

بالغزل الماق والأشعاء الحلوة

هل تنضمُ إلينا؟

- فلتفضلنا وليسمع بعضاً من أشعاري

آخر أشعاري، إن شاء

١٧٣

نَا كُلُّهُمْ غَدَانًا وَلَا يَلَاشِ

اندابة الخليل يقول : نأكلوا غدانا

واللّى مجايشى خداة معاه  
- قصدو يقول «اللى مفيش ف بيشم أكل  
الفيط مليان رجلة ودفرة وسريس» )

### «افتراح في آخر الشكوى»

- ماذا يا مؤلانا لو أندلنا غطّر النساء في القطر  
بالقطط العربي  
«أرجو لا تلخص مني السوة ،  
إني والله لا أنهى إلا الخير »  
: هذا مشروع مثمر  
لكن يحتاج لبعض نقاش  
للتغزّلة على باق الأغصان  
إذ أنا لحكم بالعدل/الشورى والقرآن  
قال الأغصان  
يُعرضُ هذا الأمرُ على النساء  
قالت نسوة  
ه يجلد/يرجم من أصدر هذا القول الأحمق »  
باسم النساء يرجم  
- مفدرة يا مؤلانا فلا أسحب شكوانى  
وسائل ضمّ باق الشعراة/سوان الملك الدائم  
متلكة الخضراء/التهديد/القد /العينين الماكرين

### الصورة الثانية :

القابعة بصخن الدار جنوباً تنتظر الغائب يوماً يرجمع ،  
يأن منتصراً يحمل أوزمة المجد القابع في قاع المدن الفجرية  
بعض مكتوبها إنما الآخر  
«يا ولدى :  
الدار من غيرك ما تسمى  
طولت الغيبة علينا كثير

والعلمئت القسوة »  
 والغائب يوجعه التجوّل على الأرصفة السّوداء ،  
 أمام المخانات ودور اللّهـز  
 يتسمّ دق الطبلة والمزمار السّخري ،  
 يهتك أستار الليل المسـدلة ،  
 مزق رأس الغائب هذا المـزار الملعون  
 « أخـيل قد الرـاقصـة بيـهـ بـيـاـ وـشـالـاـ ،  
 أخـيلـ بـهـ الرـاقصـة المرـتـجـ يـزـقـ أـفـدـهـ اللـذـمـ »  
 أشيـاءـ .. أشيـاءـ  
 وتظلـ حدـودـ الـعـالـمـ عـنـدـ هـذـاـ السـوـرـ المـلـعـونـ  
 يـأـقـ الـحـاجـبـ منـ خـلـفـ الـبـابـ الـذـهـبـيـ  
 بالـزـرـىـ الرـسـمـىـ  
 : إـمـاـ أـنـ تـدـخـلـ أـوـ فـلـتـسـمـعـ مـنـ هـذـاـ القـوـلـ المـأـثـورـ  
 « مـنـ كـانـ غـنـيـاـ فـلـفـسـدـ  
 مـنـ كـانـ كـانـ فـقـيرـاـ فـالـصـبـرـ دـوـاءـ  
 وـقـلـيلـ يـكـفـيةـ  
 وـلـيـحـدـرـ كـلـ السـادـةـ أـصـحـابـ المـالـ السـائـلـ ،  
 مـنـ خـسـدـ الـفـقـراءـ وـكـيـدـ التـامـمـيـنـ مـنـ الشـعـراءـ  
 أـشـيـاءـ - أـشـيـاءـ  
 وتـظـلـ حدـودـ الـعـالـمـ عـنـدـ هـذـاـ السـوـرـ المـلـعـونـ

\*\*\*

والـقـابـعـ بـصـخـنـ الدـارـ جـنـوبـاـ ،  
 مـازـالـتـ تـشـطـرـ الـحـلـمـ الشـجـدـدـ فـيـ تـشـخـصـ الغـائبـ ،  
 يـأـقـ يـخـلـ أـرـسـمـةـ الـمـجـدـ الـقـابـعـ فـيـ قـاعـ الـمـدـنـ الـغـرجـيـةـ  
 وـالـغـائبـ يـهـجـرـ قـاعـاتـ الـدـرـسـ وـيـسـنـ لـوـنـ الـكـتـبـ الـقـافـقـةـ ،  
 وـبـعـضـ الصـاحـبـ وـبـعـضـ قـصـائـدـ شـغـرـ ، وـحـوـادـثـ صـماءـ  
 مـازـالـ الغـائبـ يـوـجـعـهـ التـجوـلـ  
 والـقـابـعـ بـصـخـنـ الدـارـ جـنـوبـاـ مـازـالـتـ تـشـطـرـةـ

### الصورة الثالثة :

ياً هذا الناعب  
العالم ليس الدمع / الشجن ،  
وبعض قصائد حزن لا يعرفها الناس ،  
العالم ركض نحو المطلق والمهم والأقى  
جرب مرّة  
أن تعشق كل بنات العاصمة الآتية  
السَّآءِ / اليوم  
كل الأشياء الإنسانية ،  
جرب هدى الليلة ، في اليوم التالي سصير ولِي الله  
ـ ذات مساء كنت تهلينـ  
والصَّرث يصبح :  
أقدم .. لا صرددـ  
ـ طاب مساؤكـ  
ابسمـ .. فُرجـ .. أقدمـ  
ـ يا هذا الصوتـ  
إني أخشى عاقبة الخطورة ،  
أعرف أنـ ...  
ـ أقدم .. أقدمـ  
( ويغزو بالذاتـ كل مغامرـ )  
ـ يا هذا الصوروـ ...  
ـ أقدمـ  
ـ يا ....ـ  
ـ هيـ نـشـيـ جـبـ التـيلـ ،ـ  
ـ ابـسـمـ  
ـ فـالـتـيلـ  
ـ يـحـفـظـ كـلـ خـرـافـاتـ العـشـقـ ،ـ  
ـ وـيـحـفـظـ أـخـرـانـ الشـعـراءـ المـعـورـينـ  
ـ يـعـرـفـ أـنـ الخـطـورةـ بـعـدـ الخـطـورةـ عـمـرـ مـنـ لـاـ شـيـءـ

والصوت يصبح :  
 - حُلْدٌ يَدِها  
 مهْلَهَا يَدٌ ...  
 قَلَامِيكَ يَدِها وَيَشْهُدُ هَذَا التَّبَلُّ  
 إِلَى لَا أَعْرَفُ مَاذَا بَعْدَ ،  
 ابْسَمَتْ وَالظَّرْثُ أَنْ .....  
 لَكَنَّ أَجْهَلُ مَا بَعْدَ الْأَنْ ،  
 الْصَّرْفُ  
 وَأَمَامَ الْقَعْدَرِيَّةِ الْأُولَى كَنْثُ الْمَهْزُونُ .

#### «الصورة الرابعة»

مسَاءً بَحْرِيًّا وَيَضْعُ لَهَازٍ  
 وَدُونَ الْحَيَاةِ جَدَارٌ  
 قَوْثُ الْأَمَانِ  
 وَيَقْبَلُ دَرَبَّ منَ الْوَعْجِ الْمُسْطَازِ  
 وَغَضِيَ إِلَى حِيثُ لَا نَدْرَكُ  
 فَنَفْسُ الطَّرِيقِ وَنَفْسُ الْمَدَارِ  
 وَنَفْسُ الصَّبَاجِ وَنَفْسُ التَّحَايَا  
 وَنَفْسُ التَّدَلِيلِ وَالْإِنْكَسَارِ  
 تَرَاكِمُ سَيْعِمَ كَلَامَ الْخَرَابِ . ۱  
 ظَنِّمْ بَاهْنَ الْكَلَامَ مَعَازِ  
 سَأْمَضُنِي وَلَكِنْ بَهْرِ إِغْدَازٍ  
 سَأْمَضُنِي وَلَكِنْ سَيْقَيَ الْجَدَارِ  
 سَيْقَيَ الْجَدَارِ ...



# هجمت مساحات الفراش

محمد موسى

لعلها هجمت مساحات الفراش واستلقت على روحي  
أو ربما يمر إصبعي في الحلم مشتملاً على شفتيك  
أثمرت فيما النهايات القوية كالكحول

، واتبعت قواعدها الفصول ،  
في طريق تركض الحشرات فيه ،  
وتختفي في الصدد عشاً للصفار .

كل ما ترميه في الليل السماء للعشب اختبرناه  
وكل ما ينام مهملًا في الصالة العمى حفظناه  
حورية تأتي إلينا من زمان السبلات الخضر  
ثم تصعد سلما

وتلقى نفسها لربابة الأشياء  
علقني راودت نهديك الطليقين  
علقني ارتدعنت حيناً الفت فجأة  
حورية تتجوّل في المقول وزعقة النوار .

يأخذها الرذاذ الحلو  
لعلني أحيث هذا الرمل حول المنزل المهجور ،  
أو حدقت في فراغ الساقية  
ونزفت ذل الانتظار  
حورية عادت إلينا مثل مهر جامع بطيء  
يملك الأنى  
ويثير نعماً هادئاً  
ولعلني الاست خصرك في ضياء أخضر هدار .  
ففي القطارات انتهى  
أو .. في غابة الفولاذه  
لعلني عانقْت آخر الليل المماعاً غامضاً  
قبلاً شهقة اندهاش أسفل الشفتين  
أنعمت روحي الزهورُ المرعبات والفرضي الجميلة والنار .  
هُنَّ السماء علينا من قرنلها ليذا  
وصحوث :  
جدران تفجر جرها عن كائنات كاية  
ونافذة بلا ملمع  
لعل وجهينا ثاماً حين قلت : لا أحبك  
وارقيت باكية على صدرى ،  
فخرجت أحيث في الظاهرة عن زهور ماها اسم ،  
وعن جنات عدن تختها الأنهار .  
مدينة الموى — كعادتها — جيءء مرتنا  
ترى على أكتافها قطعاً من الليل التقليل  
ولعلني — من آخر الدنيا — همس ،  
في الحياة الطريق — ريا — همس ،  
أنى  
أهواك  
ثم لدت بالفارار .

# إنها مصر

شعر / محمد الفيتوري



لا ترتجف  
لا ترتجف عيناك  
ان الضوء مسكيوب على الأشياء  
والصورة في غور العينين  
لا ترتجف  
هامي ذي الارض التي تند في خارطة الدنيا  
وهذا هو نيلك الافى اليدين  
اعمدة التاريخ  
والاهرام سقف الكون  
والازهر في جلابيه الصال  
وقبة الحسين  
بستان أيامك  
في أيامك الاولى  
انتفاضات جناح الطائر المسجون في أصابع الدين



لم تأت  
 ولم تذهب بعيدا  
 أنها الطفل الذى استلقى على قارعة الوقت  
 عجيب أنت مثل الوقت  
 لا تدرك كيف اخلطت الفضة الملوى  
 وفي أيام رؤية الخسول العاشق بالذكرى  
 وأين ؟  
 لا ترتجف  
 لم تأت من ماضى ولم تذهب  
 أنت كمن يحلم  
 كانت تسجح الاقدار  
 ارجو حثك المزرة المصفرة السوداء  
 كانت مصر تفروق بالدموع  
 فقبل السموات واشجار السموات

و ساحات المدائن  
والصهاوير التي ترسمها في ورق الليل  
وأقواسك في الليل  
وأصوات المدافن  
ربما بصمتها تائهة .  
تركض في المغيم  
فاستيقظت مقروراً من الخوف ،  
لماذا انفرطت سباتك الحنطة في الارض  
ويقصت شعرها الشمس ؟  
لماذا الارض والحنطة والشمس ؟  
احلووا يأنها الآتون  
الواح البدائيات  
وكولوا بذرة الجد  
الذى يتمو جينياً في حشاها  
انها مصر  
انها مصر  
ولكنك لم تأت ولم تذهب  
سلام لأنكفاء الارجل المقلة التعنى  
على احجارها المقلة التعنى  
سلام لارتفاعات الايادى والمناجل  
خاطط الكافور  
والصفصاف والمحور  
وامواج المشاعل  
لحمة النوى واهات الأزاغيل  
وإيقاع الجداول  
لقامة سراء  
يكسوها الصبا الحلو  
ونخلخال يغازل  
لوجه فلاج

عن التربة وألتاريخ والحب يقاتل  
وللمسافير التي تغري  
مع الاطفال في عيد السنابل  
لا ترتجف  
انك لم تذهب ولم تأت  
غفوت، اعواماً  
وهذا انت صائع  
حالم بين يديها  
انها مصر  
انها مصر  
انها مصر

أصوات

جديدة

## أحمد أبو زيد : اللغة / المرأة [ ثلاث قصائد ]

أحمد أبو زيد شاعر شاب من شعراء الجيل الجديد الذي بدأ يشق طريقه في حياتنا الشعرية الراهنة . وهو صوت سيكون له ، ربما ، تميزه المفرد بين أبناء جيله .

ربما يلحظ البعض على شعره وجود نبرات من أصوات بعض روادنا الشعراء ( أحمد عبد المعطى حجازى — صلاح عبد الصبور ) ، لكن جوهر عمله الشعري — مع ذلك — يؤكد على عدد من الخصائص المهمة ، التي يشترك فيها مع مجموعة من أبناء جيله المراهقين .

ففي شعره شجاعة في التصوير والتعبير . وبساطة يجسد بها الشاعر تناقض العالم معه ، وتناقضه مع العالم .

وهو — مثل بعض زملائه المغامرين — مهوم بالقصيدة نفسها ، ومنشغل بها انشغالا يجعلها — في الحقيقة — رمزاً لموضوعه الشعري : فهي رمز للمرأة ، وللعالم ، وللمستقبل . يريد أن يعرفها ، أن يفضي أسرارها ، أن يخصبها فتشر ، أن يتوحد بها . القصيدة ، هنا ، رمز للقضية الأكبر دائمًا .

« هذا أنا وقصيدي  
أرجوحة ثقلت تن على دمى  
لا أدركك ووجع النبين العذاري ليلة الحلم الدافء  
ولا أنت في دائرة الانفجار »

وكان القصيدة هي نفسه ( أو وطنه ) التي يقاوم فيها ( أو فيه ) العجز والخبوط والافتقار إلى الفاعلية والفعل .

توحد اللغة — الشعر بالمرأة ، ويصبح السعي لإنجاز القصيدة تقرباً للمرأة ، والتقارب للمرأة سعياً لإنجاز الشعر ، أو كلامها : حلماً بالتحقق والحضور الانساني :

« ياسيدي صمت البحار عرقه  
ونسجت من مشواره شالاً سماواها  
ومن فورانه لغة خالصة امرأة »

وحدثت الشعرا عن الشعر ، أصبح اليوم عنصراً هاماً من عناصر العمل الشعري نفسه . حيث القصيدة موضوع القصيدة . لم تعد القصيدة ( المكتوبة ) مجرد حامل لموضوع . إنما نفسها نيدار تجربة ومحور مكابدة . مجاهدة روحية كأنها رحلة معرفة أو رحلة اكتشاف أو مسيرة عمل . كذلك ، يتبين في شعر أحد أبو زيد اتصاله بالأساطير القديمة ، وتسييجها في عمله الشعري ، مصروراً بذلك الريف والوحدة والطغيان . يقول :

« أنا خدعة من أكاذيب آمن  
أسطورة من أساطير عبادة الأشقياء  
خلال المراسيم والرقص والثرثارات  
إذا يذهب الصبح عنى  
فلا أصدقاء سوى اليوم والمارقين »

ومع ذلك ، فإن تجربة أحد أبو زيد لا تخلو من مزالق . الكسور العديدة في الوزن ، وبعض معاطلات اللغة والشعر ، والاشتقاقات غير الصحيحة ، بل وبعض الأغلاط الاملائية الصريحة .

والتشبيهات المألولة المكرورة مثل :  
« ناعم مثل الرخام  
ضيق مثل الرحام »

كما يلاحظ المرء ، الأفراط في التعبير والتكرار والاطباب المتزيد — أحياناً — والميل إلى بعض الكلاشنكيات الرومانسية المبنولة ، بما تتضمنه عادة من ثنايات مشهورة بين النور والظلمة ، الطين والنار ، البراءة والتلوث .

لكن هذه الملاحظات ينبغي ادراكها في سياق أن الشاعر ، يبدأ اليوم مشواره الشعري ، وهو لم يتعد الرابعة والعشرين . وأنه بالجهد والتحصيل والذكاء قادر بيسر شديد على أن يتخلص منها ويتجاوزها ، تساعدة في ذلك موهبة الحقة وروحه الفلقية الموثبة وطموحة إلى تقديم الجديد المميز الذي يسم عمله بين أفرانه .

إن جوهر عمله الشعري ، ينبيء عن شاعر منفرد قادم . ولهذا فإننا نقدمه — اليوم — من خلال ثلاث قصائد ، لكن نعاونه في بدء مشواره الطويل ، ولكن يطلع القراء على مجموعة من قصائده ( وهو ينشر لأول مرة ) تجذبهم من الحكم له ، وادراك أبعاد تجربته الشعرية : بعض بثورها الصغيرة العابرة ، وبعجرها الأصل الموهوب ، وبخلمه الكبير المستقبل :

« ياليت لي لغة المدى »

## المحاولات والمداولات

○ محاولة  
 البحرُ بحرُ والسماءُ سماءُ  
 والأرضُ أرضٌ ، والقضاءُ قضاءُ  
 والعشبُ مثل الثيشِ يبدو  
 بالليل نيلٌ من ثرى رطيبٍ وما  
 باللخديعة — لم تكن دنياك ياقلني كأ صورتها

١

القِيمُ عاقرٌ  
 والريحُ تضى جبلاها الصوقي قد هجر الحجاجز  
 وقصيدي — لكتي .. دمي  
 ودمي حزين أو مسافرٌ

٤

يأيها البحر الذى علمتى سفر الجنون وأغيبات الإنكسار  
 وتركتى متأقلاً  
 أخطرو على لعنى — وفي حزن بدائى — بوجهه مستعار  
 الشمس قد شربت جميع روافدى  
 ويدى تشد مجرة فوق الجدار ..  
 .. هذا أنا — وقصيدى  
 أوجوه تكلى تن على دمى  
 لأدركت وقع البيين العذارى ليلة الحلم الدفء ولأثر  
 .. في دائرات الانفجار

٣

هو طائر السمان قلبي ذاك يعرف كيف يرحل للبلاد الدافئة  
 لكنه ، لا يستطيع بأن يصف  
 ياسيداقي سادق :  
 القلب يدرك ما الحقيقة  
 لكن ، ثغادره اللغة

٤

تعي طويلاً بارغ في الإقتياص من الآخري ،  
 كل البلاد على دمى  
 كل الجحول على دمى — إلا دمى  
 يارينا — وإلى متى وقصيدق ..  
 يكرأ يلاوطها دمي ، دون الوصول كأنها إحدى العذارى  
 ياخري أمي غيرتها كل ألسنة القليلة بالفنى  
 (الفرح مُنصب على فرشى هنا  
 وغشاوه غلٌ ترقفة الرياح ..  
 لكاد أن ينفض من غير اليـ ..)  
 بالانتظار أي — صنوبرة قوٌث على دمى  
 ودمى طويلاً بارغ في قيس أنوار الآخري ..  
 إلا الدخول على فراش البنت سيدة العذارى

ياكيوني ، فلتفتحي  
الآن موعدنا معا

ذاك المساء ابن القدامة قد وعى  
وأنا أتيت مهاجراً — كالطائر السمان — قلباً وادعا  
فبُرئ شجر الخرافية في تمام الحزن عازية تماماً  
ذاك موعدنا ، فلا تقاعسي

باسيدى . صمت البحار عرفه  
ونسجت من مشواره شالاً سماوياً  
ومن فورانه لغة خاترة امرأة  
وجلست في قمر تقليل الضوء تغزل وجهها :  
بعض القباب ، وثم قنديل عليه الحلم منقوش كفالة  
( بينما لم تكن )  
إلا فراشاً ينحني قبساً رماديًّا على قب المخاءات القناديل المُملأة

اليوم دافة تحيء إليك في الليل القصيدة  
ما بين نهدتها تيارخ المداعي والمخاءات الشجر  
لو قليلة — حُبل  
ولو أدركتها بالزع في الفخددين لأنفروط الشعر  
فلادخل إلى كهف السنوات العذاري  
أنت واطئها الأخير وأول الشعراء فوق فراشها  
فالبزم دافة تحيء

ریاضیات ۰۰ ثُلاثیة

(١) لعينيك ما يملك القلب ...  
هو الليل لي

ويعُضُّ من الغيم مشدودة الجيد في قلبي المتملِّك المبارِك  
وسينون من أضوء النجم يأثُرُّ الروح بأسى  
وليقطعتان من الفجر منبوء تابٍ هُنا في المحرُّج  
هو اللفظ في

وَغَيْطَانٌ مِنْ غَلَةِ الْحُلْمِ وَالْوَهْمِ وَالْيَاسِينَ الَّذِي لَا فَرَخْ  
وَدَازٌ مِنْ الْحَبَّ مِنْقُوشَةٌ بِالْحَيْنِ  
وَقَدِيلٌ صَمَتْ تَوَارِى عَلَى حَائِطِ الْحُزْنِ لَا يُسْتَأْنَ وَلَا يُسْتَينَ  
هُوَ الْكَوْنُ أَوْ بِعَصْفَةِ الْأَنْ لِي  
وَرَمَاعِيلُكَ الْقَلْبُ جَلٌ .. لَعِينِكَ مَاعِيلُكَ الْقَلْبُ رَمٌ  
ضَمِيمٌ يَا حَلْوةَ الْعَيْنِ لَوْ تَرْغِيْنِ  
وَلَا تَرْقِعِي الْبَابَ مَفْوَحَةً دَلْفَاهَا عَلَى الْقَادِمِينَ  
وَلَا أَشْقِيَاءَ وَلَا سَارِقِينَ  
— فَهُمْ يَسْرُونَ الَّذِي يُوْضِعُ الْقَلْبُ غَلَّا وَنَازٌ  
— وَلَا يَحْمِلُونَ الرِّبْزَ الَّتِي فِي الْقَرْبَارِ

(٢) وأنت الأرق من الياسمين ...  
... وإلى إذا جن ليلً أمدً على ساعديه الكريين قوسا فرخ  
وألفاً من الدوح والقمبات التي لاتنم  
بعضها من الأغنييات الحسينية

لكى ما أبرهن  
على صدق حبّك

( ولا تعلمين أيامِي أو تعلمين ولا تنتظرين )  
وإذ ما رأيْت على شرفى طائرين انفطرت  
ـ هدمت من يقظتى المستباحة ...

... على صفحى الأسى والسكون

... تقطرت خوفاً على وجهيك !!

( لأنَّ الصباح يحطم إذا مأهله طيور الإلقاءات في وجهيك )

○ ○

لماذا تحملت عباء استلام الصباح الزيغ على سعاديك !!

وعباء ابلاج الشروق الذي لا يلين على وجهيك !!

لماذا تصرين أن تفتحي الباب - باب الغروب المدمم من مقلبيك !!

.. وأن تطمحى هداه الحالين على النائمين !!

لماذا - وأنت الأرق من الياسين ....

تصرين أن تحملني عباء هذا الوجود !!

وأن تحملني عباء عزّد المحارب للراعنين

وعزّد التوافيس ، عزّد الكمالس والقارعين

وعزّد المآذن للفالحين

وسين الرماح ..

وتعريف أهل المدينيات بالفرق بين الدماء التي للظلم

وبين الدماء التي للصباح !!

- وأنت الأرق من الياسين -

○ ○

أحبك

والى كثيراً كثيراً دعوتك إليك

وإذ دعوتك عليك

لكى تخلصنى ..

تفضين على عباءات هذا الوجود الذي لا يلين

وبقين في قلبي أحملى الخزین

وابقى : « أحبك  
ولا تعلمين . أيا ريم أو تعلمين ولا تنتظرين »

○

(٣) فقولي : أنا لا أحبك  
بعدين ما زال قلبي وقلبك  
فلا أنت مكتوفة للعيون ولا صارح القلم أني أحبوك  
هي الهمميات التي تتغيرين وما ينطلي القلب فربك  
لماذا يلوذان بالصمت صدري وصدرك !!  
لماذا يزوغان كالرائق الحر في الراحين ...  
ولايقطان الذي يعزف الليل والناس عنا  
لماذا تغيير لاتركى لي قليلاً من القمع بهدى العصافير نحوك  
ولاترك القلب في إثره خطوتين  
عدا الشعر والحزن كي تعيشه !!  
ئرى هل تسأليت والقلب « من سوف يبدأ ؟  
لن كان ما يجهض البوح هذا ...  
نعمماً لما خلف الأقدمن من الصمت ريم  
: أنا الأن أبدأ  
وإن كنت لاتشعرين من الحب ما يتعيه ...  
لقولي : « أنا لا أحبوك »  
فقلت أنا ليس من يهدون بالحرث أو يزرون اشتقاء الماء  
ولايقلون ابغاء الخطيب  
ولايأكلون مع البحر ملحاً جزاء الماء

## افريقيا

(٤)  
أعطيتني كأساً وغين  
زيناً أدركث ففي  
تائهاً بين الكهوف القائمات على مدارق الخيبة

(٤)

شكلٌ أفريقياً ينمِّ  
عن تقاطيع لأنمِّ  
للهذا .. كل نهر فيه قوسٌ  
ولماذا — كل نهر فيه سُمٌّ  
هيه يا أفريقيا ..  
رها رؤياك قفقُمْ  
صاحب صناع حزني — ساعة الحلم الأخيرة  
: يطلعُ الأشياء فاتنة ، بعكا زي خشب !!

(٥)

رها كانت عجالة  
أيها الصارب بالكأسِ في بارِ الثمالة  
فابغى كأساً مقدّداً  
رها كاشفت ( كدراً ) في الوجه السُّمر ترقص  
 فوق جسر  
للإله الياسميني الممدّد

(٦)

الطلول المجمية  
والأغاني في الصوف الدائرية  
الحمامات الخبيثة ، والمدابي البربرية  
والمدنات العدوة  
والبيادر  
نافضات شعرها في الشمس شقراء شهية  
— مثلما الشعر المزيَّف —

شكلٌ أفريقياً ثاماً  
جسمٌ ظاهرٌ بغيضة  
نصفها في جسم أوروبا ، ونصف للهنافات القرية  
.. في أناشيد الهوية

(٧)

يالله ،  
كيف لي أدعوك باسمك

والمسافة بيننا وجهان : وجه في القناديل ..  
ووجه في انحراف

أنت قررت كثيراً من مداري  
كيدت تدخل في جواري ، ذاك لطف  
غير أنت كلما قررت أغلق ألف باب  
في خيامي مثل بيت الساحفة المستفید  
للتلقى سوى وجهي طالما بين الحجارة ،  
والسديم ،

وإن بيتي ليس يصلح للإله من الصخور ..  
( فكيف يصلح للقناديل ويفتح للقباب )  
ربما قررت مني ، ذاك لطف من إله

غير أني لست أرغب أن تراقي في طقوس التعمين  
إنظرني — ربما أدعوك باسمك في طقوس الياسمين  
كي توأنسني قليلاً .. ( وتعلمني أقانين الدعاء المستجاب )

(٦)

حزن أفريقي مديد كالغمام  
ناعم مثل الرخام  
صيق مثل الزجاج  
وادفع مثل الصليب على صدور الراهبات ..  
لأفل ..  
ولا يحمل

(٧)  
ذاك وقت الإنزال  
فلتصب الآن شيئاً من ظلالك في الطريق  
ولمؤلف بين قلبك والمسافة  
أهيا القدس يوحنا المنiper

---

حوار مع الشاعر المغربي محمد بنّيس :

---

## سؤال الحداثة / حداة السؤال

---

أجرته : سهام يومى

---

«منذ ما يقرب من قرن ونحن نتساءل عن الحداثة ، نفتح عليها أو نغلق الأبواب ، فمرة نرى هذا الجسد الغريب في كلّيه ، ومرة نسرق منه أدوات حياته . والكل يورط في الحداثة معها أو ضدّها .. ختارها كديل لوروث الشرق أو كجدار حديدي يترك الشرق بينما لا يُشرق له ولا غرب » .

بهذه المداخلة عن الحداثة يفجر الشاعر المغربي محمد بنّيس العديد من القضايا والتساؤلات ، ليس فقط فيما يخص موضوع الحداثة ، ولكن عن العملية الابداعية والنقد الادبي ، وعما اصطلاح على تسميه بازمه الفكر العربي المعاصر واشكالياته وحيثه عن الحداثة هنال نمذج لطرح هذه القضايا التي تختلف حولها الآراء والاجهادات .

ومحمد بنّيس من ابرز شعراء المغرب العربي ، صدرت له دواوين « مقابل الكلام » ١٩٦٩ « شيء عن الانضباط والفرح » ١٩٧٢ . ( وجه متوجه عبر امتداد الزمن ) ١٩٧٤ . ( في اتجاه صوتكم العمودي ) ١٩٨٠ . « مواسم الشرق » ١٩٨٦ ، فضلاً عن اسهاماته بالدراسة عن الشعر والتنظير لقضايا ، وأهمها كتاب « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ١٩٧٩ وكتاب يضم مجموعة مقالات قام بنشرها في مجلات عربية بعنوان « حداة السؤال » ، فضلاً عن دراسة عن عبد الكبير الخطيب ١٩٨٠ .

إن ما يترجمه محمد بنبيس من قضائيا عن الحداثة والإبداع يكتسب أبعاده بالواقع المحيط بالحركة الأدبية في المغرب والواقع المحيط بها ، باعتباره واحداً من إبناء هذا الجيل الذي واجه هذا الواقع وفتح وعيه في فترة مابعد الاستقلال وما تراكم فيها من أوضاع .

في هذا الحديث كانت المحاولة لطرح تساؤلات امام واحد من ابرز شعراء هذا الجيل ، عن قضايا الإبداع والحداثة في شموليتها وخصوصيتها مما

— تعددت تعريفات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، كما تعددت مستويات هذا الطرح ، فما هو مفهومكم للحداثة ، ومن اين تبدأ ؟

● أصبحت مسألة الحداثة عبر العالم العربي مشاعاً في الطرح والتحليل والجدال . هذه واقعة أولية يتلمسها كل متتبع لوضعنا الشعري ، ولكن هناك تفاوتاً في هذا الصراع من منطقة عربية إلى أخرى ، فإذا كانت بيروت من خلال شعرائها ونقادها قد طرحت الحداثة بحدة في السينين والسبعينيات ، فإن مناطق أخرى قريبة من بيروت ، منها الخليج العربي والسودان وإلين ، لم تأخذ في الاهتمام بهذه المسألة إلا في السنوات الأخيرة ، وهناك بعد ذلك حالة لانتقال الشعر من تصور سابق منذ الخمسينيات يتعرض الان لبحث عن بناء مغاير للنص من خلال نتاج الشبان في المذاق العربية وغير العربية . وهناك — ثالثاً — وضعيّة الحداثة في الغرب حيث تداعى الخطابات حولها وتبنى حكايات أخرى سواء عن الحداثة أو ما بعد الحداثة .

إذن من هنا يكون مشهد الحداثة العربية مركباً له تفاوت زمني واختلاف تصورى ومناخ فلسفى أيضاً .

ولربما كان بمراجعة لغز هذه المستويات حتى نستطيع تلمس كل وضعية على حدة ، والاحتراس من الخلط السائد بينها ، ولربما كان ايضاً مندفعين الى هذا الموقف لأسباب متعددة .

ان طرح الحداثة في الجزيرة العربية عموماً لا يشبه بتاتاً طرحها في لبنان او المغرب ، وهذا يعني انا لا نعيش زماناً واحداً في العالم العربي بل ازمنة متداخلة .

وبالتالي فان تناول الحداثة في الخطاب العميمي يكاد ينسط الاسس النظرية ويتناسى القضايا الابداعية فيما هو يستسلم للغة خطابية .

الحداثة موقف من الزمن ومن الأنماط الفكرية والقصيدة المترجة مع حياتنا في هذا الزمن ، وإذا كان هناك من ينزعج لكتفه تعريفات الحداثة ، فمن الممكن القول بأن تلك هي وضعيتها في العالم العربي أجمع ، حيث لا يوجد تعريف ثباتي وكامل للحداثة .

وتعدد الاطروحات بهذا الخصوص دليل على تفردية التجارب وعلى بروز النبات الكاتبة بما هي شخصية وتاريخية ، وهذا كلّه يبعدنا عن الاطمئنان الى التعريف الاليف للحداثة وانتاج سبل استبصار تفرعاتها وامتداداتها في العلاقة بين الذات الكاتبة وكتابتها ، ثم الذات الكاتبة وتاريخها ، واحيوا الذات الكاتبة والمحيط العام الذي تعيش فيه .

بهذا قد نضع بعض الاضاءات الأولية للدخول في ملابسة الحداثة ومساءتها في آن ، وليس غريباً أن تفترن الحداثة اجمالاً بالفروج عن الامانات الثابتة في الرؤية والحساسية كما في التعامل مع العالم .

— وما هو المقصود بفكرة ما بعد الحداثة ، كاتبناولتها في مقالات سابقة ؟  
● ظهرت الحداثة في أوروبا في عصر النهضة عندما ارتبطت بفكرة التقدم ، فاصبح «الحديث» هو كل ما يفضي بالمجتمع والفرد الى التقدم ، ثم جاءت فلسسفات القرن التاسع عشر لتجعل من التقدم مبتغها الاول ومن خلاله عيّن الأفراد والجماعات لبناء عالم آخر ، وما يقصد الان بما بعد الحداثة هو بالضبط فكر يخرج من الاساس على فكرة التقدم ، ويعيد النظر في المقولات والمفاهيم والتصورات التي إبني عليها فكر التقدم في القرن التاسع عشر .

ان الحداثة في الغرب لم تفضي دائماً الى سعادة الانسان ، وهذا الدمار الذي نشاهده في العالم ابتداء من تدمير الشعوب الى تدمير الطبيعة لا يشكل تقدماً ، بل إنه يهدى فرضية التقدم ذاتها ، والمفارقة هي اننا في العالم العربي لم نستوعب بعد فكر القرن التاسع عشر ، كما لم نستوعب بعد اوضاعنا الفكرية والاجتماعية والفنية والسياسية .

والحديث في أوروبا عن ما بعد الحداثة قد يفهم في ظل اوضاعنا فهما عكسيان ، إذ يمكن ان يختفي به التقليديون ليقدموه حجة على قتل التقدم .

اما ما بعد الحداثة في أوروبا واليابان لا تعني العودة الى التقليد ، بل البحث عن عالم اخر ممكن ، وهنا يكون الفرق بين رفض الحداثة في العالم العربي ورفضها في اوروبا ، فنحن لسنا متكاففين ، كما اثنا لسنا متخاصمين ، وماذا يمكن لوضع مثل وضعنا ان يساهم به في بناء ما بعد الحداثة ..

— لوحظ الخسار دور النقد بما يسمى بشعر الحداثة في السنوات الأخيرة بحيث ان اهم ماقدم من نقد في الشعر وطرح لقضاياها والتنظير لها قام المبدعون من الشعراء انفسهم ، فهل يعبر ذلك عن اتساع الفجوة بين النقد وبين تيارات الحداثة ؟

● أحارول في الاتجاه عن مثل هذه الاسئلة أن أفيد من تاريخ الشعر والشعراء ، لأن هذا التاريخ يضيء لنا مرحلة الفجوة التي تعيشها في هذا الزمن الذي تتفق جيّعاً على انه زمن مختلف ثقافياً .

لقد كانت آراء الشعراء في شعرهم وشعر غيرهم مقدمة على كل رأى نقدى لدى النقاد ، فهذه الآراء هي المعتمدة في التفسير والتحليل معاً .

إضافة إلى ذلك نجد أكبر نقاد الشعر العربي القدم والنقاد القدماء هم شعراء ، وبسرعة يمكن أن نلمس الموضع نفسه لدى غير العرب ومنهم الأوروبيون .

لقد اعتقدت القديرون مناً منذ بداية القرن العشرين أن استبعاد عملية انتاج النص والكشف عن آياته ومصاحبة بناء الدلالة النصية هي جيئها من اختصاص النقاد ، ولكن لم يتأذل نظر عن اعتبار ملاحظات وأراء الشعراء منفذًا منفردًا للدخول إلى عالم النص . هذه هي الشروط العامة في تاريخ كل حركة طليعية أدبية وفنية ، وهو ما لا نعيشه نحن ، لأن نقادنا الحسينيين غالباً ما يضعون آراء وأقوال الشعراء جانبًا ليعتمدوا ذوقهم أولاً الاستشهاد بأراء وتصوص نقاد غيرين أو قدماء — لافق .

وما ألاحظه في هذه الحالة هو أن الخطاب النقدي العربي إما أنه صحفى أو أكاديمى بالمعنى البارد للأكاديمية ، ولا نجد خطاباً يخترق النص ويترك النص يخترقه لأن الوصول إلى هذا النوع من الممارسة النقدية هو تعبير عن حقيقة من التعامل مع النص الأدبي وفي الانصات لنتج النص أيضاً .

إن هذا السؤال ذو أهمية بالغة لأنه يطرح عيناً مسألة الناقد وعلاقته بكل من النص ومنتجه ، فهل النقد حديث عن النص أم حديث معه ؟ هنا يمكن الفرق في استراتيجية قراءة النص ، ونحن عادة ما نأخذ نقادنا في العالم العربي بمحض ثقتن عن نص غالباً ما لا يقرأونه أو يقرأونه متعملاً عن تاريخيه أو كأنه مجرد مكان لتكذيب أو تصديق النظريات المحتملة في التحليل ، لذلك اعتقد مع من يرى أن قراءة الشعر من اختصاص الشعراء لا من اختصاص النقاد ، وهذه وضعة لنفهم بسهولة موقف يستند إلى الطرح النظري المتكامل لتصور النص الشعري وقراءته في آن .

— لا ترى أن العملية النقدية هي عملية معاكسة للعملية الإبداعية ، فالنقد يحدد منطلقاته من البداية ، أما الإبداع فهو يزدح كل ما هو ثابت ليعبد صياغته وفقاً لرؤيتها الجديدة . بشكل شخصي ، كيف يتفاعل النقد مع الإبداع من خلال تعبيرك الشعري والنقدية ؟

● إن وضعنا النقدي بصفة عامة لم يتعلم بعد قليلاً من التواضع أمام النص ، فالنص يعلمنا التواضع والتواضع هنا يعني أن نعرفنا عن النص أو عن العالم بسيطة ، وبالتالي فإن النص يدفع باستمرار إلى الاحتفاظ بالسؤال كمنطلق للكتابة وكغاية لما على عكس الخطاب النقدي المطمئن لمصادره وطرائقه بهذه .

أسمى هذا النوع من النقد بالنقד التيسطي ، لا يحس بأى مأزق أثناء قراءة النص ولا يعيش أي تصدع في القراءة ، ومهما حاولنا أن نفصل بين النقد والنص الإبداعي فإن هذه الموضوعية

الوهيمة قد تفيد في مراحل اولية من قراءة النص ، ولكنها في النهاية تصل الى مأزق هو انها لا تستطيع الدخول الى عالم النص ، تظل باستمرار ملاحقة له ومرابطة من بعد لانها لا تغير على لمس مأزق . الكتابة ، ف تكون بذلك سعيدة بما اعتمده من مواضع واستشهادات .

ولا ننسى ظاهرة متضادة في العالم العربي نتاج عن عجزنا الثقافى وهى أن مهمه الناقد هي الاستشهاد بالقتطفات بحيث تحول العملية النقدية إلى عرض اراء وأسماء ذات سلطة أدبية مما يحرم في لا وعيانا المسار بها .

إننا أمة المقدسات والاسعاء القدية والمحدثة ، كما ان الاسماء العربية القدية تحولت الى مقدسات ، وكثيراً ما نجد مبدعينا يحاولون كتم فلقحهم او غيظهم لانهم لا يستطيعون الجواب المباشر على سلطة الاستشهاد .

— ألا ترى أن أزمة النقد هي في النهاية تدور في إطار أزمة الفكر العربي المعاصر؟ أم كيف ترونها؟

● أزمة التقدّم في العالم العربي أزمة معرفية ، وأزمة المعرفة في العالم العربي هي أن الأنساق المعرفية التي تستحوذ على الخطاب التقدّمي لم تبلغ بعد حد طرح مفهوم القطعية ، فنحن مشغولون بالتوفيقية أكثر مما نحن منشغلون ببرؤية أخرى للعلم وللذوات وتأريخنا والتاريخية بالنسبة لثبيت المقدس ك المقدس ، حيث لا يكون الآخر الا ثبيتاً لشيء يعبر حقيقة ونهاية في ثقافتنا او حياتنا ومن هنا اقول ان تعاملنا مع الثقافة الحرية في الغرب هو بالاجمال تعامل يفضي الى تدعيم التقليدي لا الى تقويضه ويكون التقدّم في هذه الحالة غريباً عن القديم كما هو غريب عن الحديث ، ومماذا استطاع هذا التقدّم ان ينجز ؟ اطرح هذا السؤال لأن كل ثقافة حية مثل الثقافة العربية القديمة او الاروبية الحديثة تبني اساساً على التراكم ، فيما ثقافتنا الحديثة تأخذ من النسيان اساساً لها تجزيء وتلغى وتتوهم في كل الحالات أنها البالية لكل شيء .

و هنا نكون امام خطاب يفتقد كل حجۃ في الفعل والفاعلية ، يظل بدون ماض ولا مستقبل ،  
أى انه يندفع فيما يعرف بثغرة الاستهلاك لا بثغرة الانتاج .

ان وضـع المـعرفـة فـي الـعالـم الـعرـبـي يـحتاج لـقـراءـات نـقـديـة مـتـفـرـدة ، وـيـحتاج لـكـفـاح عـسـير مـنـ أجل فـرض هـذـه الـقـراءـات لـأـنـها لـأـيمـكـن أـنـ تـحـقـق بـدـون حـريـات تـعبـير أـو بـدـون خـلـق تـيـار نـقـدي يـشـكـل روـيـتنا لـلـوـجـود الـمـلـجـودـات فـي كـلـيـها .

— استبدت رؤية اليسار في العالم العربي منذ الخمسينيات في القدى الى رؤية شاملة للوقوع وال العلاقات في صياغة رؤية مستقبلية ، رغم ذلك فلم تستطع في أحيان كثيرة ان توسع تiarات

الحدثة في الابداع ، سواء في الشعراء أو القصه وغيرها من فنون الابداع ، بل تناقضت معها احيانا ، فما هو تفسيرك لذلك ؟

● ان العالم العربي ترسخ فيه البنية التقليدية لدى اليسار فضلا عن العين ، وقد كنا نورهم لفترات ان المذاج القبيحة باختلافها عن البنية التقليدية استطاعت ان تبني خطابا نقديا ، ولكن الايام كشفت لنا عن هباء هذه الخطابات وجعلت التقليد يترسخ اكثر من مكان ، اي اننا عندما نقرأ او نسمع وجهة نظر كثير من النقاد العرب حول الشعر الحديث نبين كيف ان هذا الخطاب هو بالاساس امتداد للخطاب التقليدي وليس نقضا له ، فهو الاخر يحاكم المغايرة والسؤال بمدة كبيرة .

---



إن مثل هذا الخطاب لم يعد يجد مستهلكاً لأنه لم يجب عن اسلة المعيشى والتخيل معاً ، ولم يتورع عن القيام بقراءة همولة ونقدية لمبادئ النقد التقليدى ، إنه هو الآخر يجعل من الثقافة النقدية مقدساً رغم أنه يختار ما يشاء منها ، ومجرد الحديث عن المقدس هو بعد ذاته تقدير للقراءة النقدية .

وماحدث في العصر الحديث من صراع بين المبدعين والنقاد شبيه بما حدث قدماً أيضاً ، حيث أن الابداع عرف كيف يخرج على هذه الخطابات التقليدية بمنجومها الليبي نصاً تبين أهميته مع الزمن ، وأعتقد ان الثقافة التبسيطية التي تسود العالم العربي ترك النص بعيداً عن التفاعل مع زمانه رغم أنها لا تصل إلى حد إلغاء الممارسة الفنية والدخول في تجربة عذابها ..

إن الموقف من القديم التبسيطي والاحترازى مشابه لمعظم الخطابات في العالم العربي . لم تستطع بعد أن تغير بين تأثير هذا وذلك لأن التقليد يترسخ أكثر من اي فترة سابقة .

والابعد عن المغاربة والسؤال يتحول الى حقيقة ، أنها تجربة تخبرها كل يوم ، وربما كان علينا ان نبحث في الوقت ذاته عن أدوات للتحليل والشكك .

— في النهاية ماهي عناصر الوحدة والاختلاف او الوحدة والصراع في الثقافة العربية المعاصرة كا ترونها ؟

• أعطى المثقفون العرب في العصر الحديث تعريفات متعددة لمفهوم الوحدة في ثقافتنا ، وبهذا المفهوم وحده أكثروا في أعمالهم ومحاولاتهم ويدعى ان تجد من بين هذه التعريفات ما هو قائم على اللغة ، وما هو قائم على التاريخ ، وما هو قائم على الحضارة ، وما لم يكن التفكير فيه ممكنا هو الاختلاف في ثقافتنا .

عندما نتأمل مصدر التركيز على الوحدة دون الاختلاف نجد أنه قدماً من امكانة متباعدة من بينها بناء مذاej ثقافية في المركز الثقافي العربي ، ومن بينها ضغط الاستعمار علينا ، فقد كان تغيير الوحدة متأيناً من الدافع ضد ما يفتتنا وهو الاستعمار والغرب عموماً بعد استقلالات وطننا ، واعتياد الوحدة في الثقافة هو احد المفاهيم الموربة لفكرة القرن التاسع عشر في اروبا ، ومن ثم فان مشكلة الاختلاف داخل اروبا ايضاً لم تكن حاضرة .

لتبعد عن المقارنات ونرک على وضعتنا نحن الان نعيش انها الغزو الذي قدمه لنا المركز الثقافى العربى ، وفي الوقت نفسه نجد الاختلاف ينفجر من مكان لاخر ومن حالة ثقافية لآخرى .

ماهو هذا الاختلاف ؟

الاختلاف هو لا نهاية الثقافة العربية لغة وقضايا وأشكالاً تعبيرية وإنما لرؤى الوجود وال الموجودات .

كثيراً ما اخذتنا الثقافة التي تعيش في حياتنا اليومية وكثيراً ما ضمن مفهوم الثقافة الشعبية او الفلكلور ، ثم كثيراً ما الغينا ثقافة المحيط الذي ليست له مواصفات المركز الثقافي ، وكثيراً ما قمعنا الذات الفردية مقابل انتصار الجماعة ، وبينن لنا دوماً يوماً بعد يوم ان الوحدة الثقافية لم تكن إلا صيغة لاهوتية تقوم بتجديد مفاهيم الأصل والحقيقة والمطلق ، وهي بطبيعة الحال تتعرض للهدم يومياً من خلال واقعنا المعيشي لأنها تجعل من المفهومي لا الحياني أساساً للتأمل والتحليل والقول الآن بالاختلاف هو قراءة نقدية للمفهوم السائد للوحدة ، وضرورة مستعجلة لمارسة نقدية تبتعد عن الديمagogيات وتنطلق من الواقع المختلف كأساس لفكر الاختلاف ، ولابداع الاختلاف .

# آخر حوار مع الشاعر طاهر أبو فاشا :

## صاحب الليالي وألف ليلة وليلة

أجراء : أحمد جوده

هو رجل أدب ليب أبيب .. إذا قال أفصح .. وأمنع .. وإذا أنشد سحر وأدهش ..

إنه عمنا الشاعر والداعي ذاتي الصيت المرحوم طاهر أبو فاشا ، الذي التقى قبل إجراء هذا الحديث بسنوات طويلة عندما كنت طالباً بدار العلوم .. وأذكر أنني قدمته في ندوة شعر أقيمت بها ، وبعد الندوة لها لأنى برقق لما أتعزى تقدّم لي إياه من أخطاء اللغة ونحوية وصوتية.. فقد كان — رحمة الله — من أكثر الناس غيرة على اللغة ، وتعصباً للدار العلوم وأبنائها.. فنورثت علاقتي به ، بعد أن قدم لي نصيحة ذهنية ، قال : دعك من الشعر ، فلست شاعراً . ( كنت وقتها أقرضه شعراً رديئاً ) وفعلت خيراً .. وأطعنه ..

وعندما التقى قبل وفاته بأسابيع قليلة لتقديم العزاء له بعد وفاة نجله الوحيد الشاعر فيصل أبو فاشا ، أردت أن أسرى عنه ، وأخذته بعيداً عن حالة الحزن الشديدة التي أنتابه إلى الماضي الجميل .. فطلبت منه إجراء هذا الحوار الذي يدور حول الماضي .. وقد كان .

### أول الفيت

#### ○ سأله عن أول الدرب وببداية الطريق ..

فأجاب :

— ولدت ونشأت في دمياط .. وهي مدينة البحر والنهار والبحيرة والشمس والهواء .. وغابات السخيل .. فهي بيئة جليلة .. ومنها العديد توارد عليه التجارة والبشر من كل حدب وصوب ، ومع

التجارة توارد الأفكار .. والكلمات والفنون .. والثقافات .. لذا كانت دمياط منذ بداية هذا القرن ، عندما ولدت ، بيئة شاعرية ، وكان فيها مشيخة من الشعراء ، تأثرت بهم ، وأخذت منهم ، وكتبت شعرًا قبل أن الحق بمهد دمياط الابداع ، الذي وجدت فيه مشيخة من الشعراء .. كان ذلك في العشرينات .. ولا أكمل أنتي أسلخ الآن الحبة الواحدة والثانية من عقد حياني ..  
وأذكر أنتي عرضت على شعراء المعهد شعري ، فوجهوني ، ولفتوا نظري إلى مافي من صفات ..  
وفى معهد دمياط رزقت بمحكمة عجيبة غريبة ، بها نادر الكتب .. فهل تصدقنى لو قلت لك إننى قرأت — وأنا في الابداع — صبح الأعشى ، وأجزاء كثيرة من الأغانى ، وعديداً من أمهات التراث .. ثم انتقلت إلى معهد الرقايق ، وهناك اكتشفت ظهور مجلة « أبوللو » ، فأرسلت إليها شيئاً من شعري ، فنشرته ، وكان هذا دافعاً قوياً للإستزادة ، وطلبت نقل إلى المعهد الأزهري في القاهرة ، حيث أحصلت بالسيد / رجب القاياق ، وهو شاعر لم يأخذ خطه من النهاية والذكرة ، وكان أدبياً كبيراً ، من أبهى أعضاء جمعع اللغة العربية .. وهو الذي يقول عندهما أعطى الملك ألقاباً وبشاير لن الاستحقها :

كأن وساماً يعلى صدر جاهل  
حين من الأزهار يحمله قبر

وهو القائل :

وهنُ الضعيف إذا تجمع قوة  
الشمس يجمعها الزجاج فتحرق

حصلت على التوجيهية ، ودخلت كلية اللغة العربية ، ومكثت فيها عاماً ، لكننى أشتقت إلى دار العلوم ، لأنني من كلمة « الشیخ طاهر » ..

وقدمت بأوراق متاخرأً ، فرفضوا قبولها ، فذهبت إلى جاد المولى بك مفتish اللغة العربية الأول ، وصاحب كتاب « قعنص القرآن » ، فذهب اليهم صارخاً : كيف لا تقبلون طاهر .. إننا نريد طلاباً موهوبين .. فقبلوا أوراق بعد الميعاد ...

« عقارب » عربية

○ لكن حياتك في دار العلوم لم تكون سهلة !؟  
— نعم .. لكنها كانت جميلة .. تخرجت فيها مدرساً للغة العربية ، وفي هذه الفترة لم يكن  
يوظف من الخريجين إلا الثلاث الأول فقط ، وقضية الدفعة تذهب إلى « التعليم الحر » ..

وكان أصحاب المدارس الخاصة يستغلون المدرسین أبغض إستغلال ، يأتی الناظر ليقول لك : « تحصل على ٦ جنيهات .. وتقول للحكومة أنا أحصل على ١٢ جنيهًا .. فلاتقبل إلا أن تقول : نعم ، والإ فالجروح والبطالة يتضرر انك ..

الثلاث الأول يوظفون ، ويرسلون لبعثات في الخارج .. وعندما تخرجت كنت ثانى الدفعة ، ولم أرسل في بعثة لقيام الحرب الثانية .. وعين الأول في أسوان ، وعيينت في قرية اسمها « عنيبة » .. وما أدرانك ما « عنيبة » هذه ؟ إنها قرية تقع بالقرب من الشلال على حدود السودان بعد أسوان ، وكانت ترعى فيها العقارب والثعابين ...

### ○ وكيف نقلت منها؟

— كتبت قصيدة نشرتها في مجلة الرسالة كانت سبباً في نقلِي من « عنيبة » هذه .. وكان عنوانها « الشاعر الغريب « أوطاها :

رأى الليل خلف وهم بعيد  
وخيالي من الأمان عبيده ..  
وقلت لها :

وَهَمْ مِنْ عَقَارِبِ رَعْنَى  
شَالَاتِ أَذْنَابِهَا كَالْبَسْدُ  
تَلْسُعُ الْحَى وَالْجَمَادُ كَمَا  
أَسْتَلَمُهُ أَعْمَى عَصَاهُ فَوْقَ الصَّعِيدِ  
كُلُّ يَوْمٍ لَا فِرْوَنْ دَفَاعٌ  
فِي نَزَاعٍ عَلَى الْبَقَاءِ الْكَسِيدِ  
لَعْبَارِي مَعَ الطَّبِيعَةِ وَالْأَوْهَامِ  
وَالْخُوفِ وَالْدَّجَسِيِّ وَالْيَسِيدِ

فأوجحت القصيدة أهل عنيبة أيها الجماع ، فنكروا وفداً بقيادة نائبه في البريان سليمان عجيب ، وذهبوا إلى العثماني ياشا وزير المعارف وقالوا لا يريد طاهر أفندي في عنيبة بعد أن هاجانا فأرجعوا .. ولم يستطع الوزير عقلي ، لأنَّه لم يكن هناك مكان أبعد من عنيبة في مصر ، فأرسلوه للواحات الخارجة ..

### الفرحة بقرش :

### ○ وكان لك في الواحات الخارجة قصص سمعت طرفاً منها؟

— أه .. قضيت فيها سنة حضراء جميلة .. خبراتها كثيرة .. الديك الرومي بيع بيوال ، وكنت

طاهر أبو فاتن



أقول للطباخ : ماذا سنتعنى .. فيقول جنه ومرى .. فكنت أقول : أعد بالله يارجل .. هات لي فرحة .. فيقول : طيب .. هات قيش صاغ .. فاعطيه .. وإن لم يجد دجاجاً أشتري بالقرش « جوز حمام » ..

هل تصدق هذا !! .. الفاكهة كانت كثيرة وبلاش ، إذ كانت تصدر من الواحات عبر قطار يقوم مرتين في الأسبوع .. كانت تأتيني فقة المشمش « أكثر من ٥٠ كيلو » هدية من تلميذ لي ، فأرسلها لناظر المدرسة . وبعد ساعة أجدتها قد عادت إلى من منزل صديق .. وماحدث أن الناظر لديه فائض من المشمش ، فأرسلها إلى آخر؛ والآخر يرسلها إلى ثالث ، الذي يرسلها بدوره .. إلى .. فأجادها عندي .. هي بعينها ..

### ○ وبعد الواحات ١٩ ○

— نقلت إلى مدرسة معلمى سوهاج ، لكنى رفضت النقل ، وتحدىت صديقى الدسوقى باشا أبياظه وزير الأوقاف .. فكلم وزير التعليم في نقل للقاهرة لأنه أعطى منشاغباً ، فطلب الدسوقى باشا نقل عنده للأوقاف سكرتيراً برمانياً ، وأصبحت في معنته ، ثم نقل الدسوقى باشا وزيراً للمواصلات ، ونقل معه كل أصحابه من الشعراة وبقيت أنا في الأوقاف ، وجاء بدلاً منه على باشا عبد الرازق ومعه جهرة من الموظفين الصعايدة ، فاستولوا على مكاتبنا .. ووجدت نفسي بلا مكتب أو مقعد ، فتضاقت ، وكتبت قصيدة للدسوقى باشا أولها :

أعندك أنسى شاليه مشار  
وأن القوم قد جاروا .. وجاروا

ولو أجرمت كت عرف ذنبي  
ولكن الرحي دارت فداروا  
فمالك لاتسعن وانت عنون  
وممالك لا تغير وانت جاز

وفى إحدى الليالى جاءنى الدسوقى باشا فى منزله هذا ، وأعذرنى ، ونقلنى إلى مصلحة البريد التابعة له .. فعملت وكيلًا لإدارة الحسابات رغم أننى درعمى .. وبعد أشهر قليلة فهمت عملية البريد من أنها لم يائها ، وفي هذه الفترة كتبت أحجى قصائدى ..

### ○ لكنك نقلت لوزارة الحرية بشكل مفاجئ !؟

— أه .. مرة جاءنى قريبلى ، وطلب منى أن أتوسط لابنه عند حمدى عاشور مدير الشعون العامة بالجيش ليدخل ابنه الكلية الحرية ، وكان حمدى عاشور تلميذى ، وعندما طلبت منه التوسط أشترط أن أنقل عنده فى وزارة الحرية .. فوافقت ، وهناك عملت رئيساً لمكتب التأليف والنشر بالجيش ، حتى أحلت للمعاش منذ نيف وعشرين عاماً ..

فى الأذاعة :

### ○ وكيف دخلت الأذاعة يا مولانا !؟

— أغراضى صديقى محمد فتحى بأن أكتب بالعامية ، أغانى للأذاعة ، وكت وقها أعتقد أن الأدب المكتوب بالعامية أدب تافه .. حتى أقتنى بأن الأدب资料ى لا يقل أهمية عن الأدب الفصيح ، فكبت برنامج أفراد النيل .. وحصلت على مبلغ ٨ جنيهات وكان مبلغاً ضخماً وقتها ( يوازى ٨٠٠ جنيه الآن )

وأحييت الأذاعة وكتبت عشرات البرامج ، حتى أفتتح على مدير الأذاعة أن أحول كتاب الأغانى لأى الفرج الأصنفان إلى حلقات درامية ، وأذكر أننى كنت أكتب حلقات ألف ليلة وألف ليلة وأختتمتها بقول الرواوى : وهوأنا أدرك شهرزاد. الصباح فسكت عن الكلام المباح .. وفتحأة سمعت صباح الدين .. فجعلته للحلقة، حيث تتلاوم شهرزاد وتشهتف .. وبثت كتاب وقول : مولاي ينتهى الدلال والدلع الذى يثير الشيوخ قبل الشباب .. وتورطت فى الكتاب للأذاعة بعد ذلك وأنشغلت بها ..

## ○ ييدو أنك حزين يا مولانا تجاه تجربتك مع الاذاعة !؟

— حزين جداً .. صحيح أن الاذاعة جعلت لي شهرة في الوطن العربي كله ، لكنها جعلتني  
أهجر الشعر لمدة ٣٥ سنة ...  
.. أنا لست مغزوراً .. لكنني أزعم لو كنت قد توفرت هذه السنوات كلها على الشعر لربما عملت  
قصيدة جديدة لم تظهر للآن ..

## واسطة العقد

○ عاصرت ظراء الأدب في عصرنا الحديث .. هل تظن أن هؤلاء الظراء ، وأنت  
واسطة عقدهم ، قد أخذوا حظهم من الشهرة والدراسة !؟

— نعم .. حصلوا على ما يكفي من الشهرة ، لكنهم لم يحصلوا على حظهم من الحياة ، فقد  
مات بعضهم فقيراً ومحانياً ،.. وبعضهم كان يسأل بالشعر مثل أخيها مصطفى حام وعبد الحميد  
الديب .. مصطفى حام كان لا يقايلك إلا سألك شيئاً ، يقرض بالشعر .. وكان حصيفاً ..  
ويعرف طاقة كل صديقه من أصدقائه ، يسأل هذا فرشين .. وهذا جنها وذاك عشرة جنحيات ،  
ولو جمع شعره لكان ديواناً ظريفاً لا مثيل له في لغتاء الغرية .

## ○ ولماذا قل أدب الظرفاء هذه الأيام !؟

— زمان كانت الحياة تحتمل الفكاهة والدعابة .. الآن أصبحت قاسية ومعقدة .. قل  
الظرف والظرفاء لأن الحياة تجهمت ، وكرب الزمان .. وقطط الناس ، وأصبحت الفكاهة  
لاتسمن ولا تغني من جوع ..

## ○ هل فكرت في كتابة الشعر الحر !؟

— طبعاً .. ولـ في قصائد جليلة ..

○ أنت أحد فرسان القصيدة العمودية .. ترى لماذا قل الشعراء الذين يكتونها بشكل  
جيد !؟

— لسبب بسيط .. وهو أن الشعراء الموهوبين أنجحوا للشعر الحر .. إما عن قاعدة ..  
وإما عن استهلال ..

ثقافة الأزهررين :

○ نرى هل كتب قصائد سياسية؟

— طبعاً .. أذكر أيام خروج الشیخ المراغی من مشیخة الأزهر ، وزع مشایخ الأزهر « شربات » ابهاجاً بخزوجه ... ولما عاد لمشیخة الأزهر مرة أخرى ، أقام نفسه المشایخ حفلة وزعوا فيها الشربات إحتفالاً بمقدمة ، وأذكر أن الشیخ المراغی « حفیده رئيس تحریر الأهالی الحالی » طلب مني إلقاء قصيدة في هذه المناسبة ، وكانت وقتها مجاوراً في الأزهر فقلت ا

ماذا يقولون الذين عرفتهم متشابین على الھوى اشياها  
اليوم يبدون المسرة ظاهراً ويقول قائلهم : أعيد فناها  
من حارب الفوضى وكفکف غربها وسقى نفوس طلابها وغداها  
بالأسى كان خروجه عيداً لهم يتداولون الحلو في مغناها  
ولقد رأيتم بعنى يشربون العرقوس ويخمدون الله

○ وهل هجوت أحداً من الحكماء يا مولانا؟

— لا .. لم تكن هناك مناسبة .

أيام بلا ثن

○ وما أحل ما كتبت في رأيك؟

— أحل ما كتبت ديوان كامل في زوجتي الراحلة .. منه :

قلت للكأس والليالي غريب  
أين ياكأس كرمى ونبيمى؟  
مع الليـلـ شاربها فمالـ  
لا أرى بين شاربها لدـىـ

وقولى :

يقولون لي هلا تزوجت بعدها؟!  
وهل بعدها بعد؟! وهل قبلها قبل؟!  
وكيف؟! وقد ولی زمالـ وأنطـوتـ  
صحيفة أيامـ وضاقت بـ السـلـ

## ○ وماذا تكتب الآن يا مولانا؟!

اكتب قصيدة أقول فيها :  
قالت أنت أبو فاشا !! فقلت لها  
هذا الذى أبقيت الأيام من وھنی  
ما يصنع الواحد المھور يطحنه  
وغمد الزمان وقد دارت رھی الزمن  
قالت فأین الليالي؟! قلت ياشجني  
آه على الليل لو يخلو من الشجن  
فلا تلومي الليالي فهي سالرة  
بنا على الدرب لم تتعب من الطعن  
وماتريدين من شاب مفرقه  
وبساع أيامه الأولى بلا ثمن

---

## اعتذاران

سقطت سهواً انتهاء المراحل الأخيرة من الطباعة ،  
فقرة من مقال عز الدين نجيب «النثار والرماد»  
وتعذر استعادتها لظروف فنية قاهرة . الفقرة بين  
صفحتي ٢٧٣ و ٢٧٤ . تعذر للفنان الكاتب  
•••  
• ولقارئ .

---

# الحياة الثقافية







## النار .. والرماد

حصاد موسم ساخن  
للفنون التشكيلية

عز الدين نجيب

ياله من موسم ساخن مكثط بالأحداث : بالموت والميلاد ، بالكار والرماد ، بالمهرجانات ، والمؤتمرات ، بيات المعارض فردية وجماعية ، بالصعود والهبوط في حركة بنولية ، لانعطف مؤثراً لحركة أو اتجاه ا

ولأن الموت هو الحقيقة اليقينية الوحيدة وسط كل هذا ، فإنه لا مفر أمامنا - فيما يبدو - من البداية بصفحته !

٠٠

في توقيع الماضي فقدنا المثال الكبير صلاح عبد الكريم نقيب التشكيليين السابق (١٩٢٥ - ١٩٨٨) وهو في كامل حيوانيه وعطائه الفنى ، إذ يطرب الحديد بالزمار ، ليستخرج من كائنات الطبيعة (ولعلها الغابة البشرية) الوحش الرايس يداخليها .

وبعد أسبوع من وفاته فقدنا الرسام المصور سامي على حسن (١٩٢٧ - ١٩٨٨) وهو يتأهب لافتتاح معرضه الشامل بأتبيله القاهرة . وقد شد معروضه الانتباه إلى موسيقية - فـ فن الرسم خاصة - ظلت متوازية في الفطر عشرات السنين . قد يكون معروض صاحبها عن الأضواء والمرايا دخلي في ذلك ، لكن غلب الأسياح يعود إلى المخلل الشائع في موازين الحركة الفنية ، مؤسساتها وجلتها وقادها ، وفي مقاييس المفرقة الإعلامية ، الخاضعة لرين الأسماء المزورة ، أو تحكم الأهواء الشخصية .

وفي ١٧ أبريل لاحظنا الموت باجتياطف المصورة إنجي أفلاطون (١٩٢٤ - ١٩٨٩) وترك لنا من الصدمة فراغاً عذقاً ، قدر ستوات طوله قبل أن يملاً بفنان صاحب فكر وقضية وتصرفة نفسانية إلى جانب موهبه الإبداعية كما كانت إنجي .

وانتهى المسلسل الحزين بعد أسبوع قليلة من ذلك ، بوفاة الرسام المصور سعد عبد الوهاب (١٩٢٩ - ١٩٨٩) فور انعقاده من أسر وظيفته بيئة الكتاب ، التي

ابتلت عرقه وموهبه كمحصور ، وإن كان قد أعطى للفن . للمرة الأولى ، مثل كثور عبد الحميد وأعمال أنور المفتى الجرافيكى من خلال وظيفته ما يمثل بصمة شخصية .

جريدة ، كمصمم للأغلفة وال旑旑ات ، ورسام للقصص والأشعار ، مضطلاً على ذلك كله لمسة الحال وغية توحده .. وحين خرج ممتلكاً بالحلم ، وبالعمى على استكمال مسيرته في التصوير الرئيسي ، التي أهدانا منها باقات متأثرة أقرب - في رقتها وحزتها - إلى الشعر المنثور ، استطع الموت حلمه وحياته مما ، وزرك لنا أطيافاً غنائية تقمّرها الوحدة ، بلذاري وذهوري .

وما أغرب أن يموت فنانينا الأربعة في مواقف متقابرة وأعمار مقاربة وظروف مشابهة .. أزمة قلبية مفاجحة أو جلطة في المخ ، ثم غيبوبة قد تطول أو تقصير .. ثم ...

### ٠٠٠ نهر الحياة يتدفق !

لكن الحياة - على أي حال - لاتتوقف ، ولا تكتفى عن ولادة الجديد .. وهماي صفحة الميلاد في هذا الموسم تكتظ بما يقرب من مائتي معرض جديد ، متوزع بين التصوير والنحت والخمر والخزف ، وأيامه جديدة واحدة بالبقاء ، كما تشهد الصفحة بيلاد أربع قاعات جديدة للعرض ، أصبحت متنفسات هامة للابداع المترافق للفنانين : هي قاعة دار الأوبرا ، وقاعة البيل الصقرى للشباب بالجزيرة ، وقاعة إختالون الصقرى ( رقم ٤ ) بمجمع الفنون بالزمالك ، وقاعة المركز الثقافي السوفييتى بالدق ، التي افتتحت مع افتتاح المركب في بداية الموسم .

وبالرغم من أن الموسم - بشكل عام - كان ساخناً ومرتفع المستوى تقيناً ، ومن أنه استدعى إلى حلبه ألم الأشداء من كل الأجيال والتخصصات والاتجاهات الفنية ، فإنني أعتبر موسم الشباب ، ليس فقط لنفوقهم عديداً بل - وهو الأهم - خلولة الخروج من قبضة أسلفهم ، ومن أسر التيارات السائدة في الحركة الفنية ، التي وصلت إلى طريق شبه مسدود ، وإن ثفاوت خبراتهم ومواهبيهم في درجة الإبهار والضجع ...

بعض هؤلاء الفنانين الشباب يقدمون معارض خاصة للمرة الأولى ، مثل كثور عبد الحميد وأعمال أنور المفتى حازم بدوى وأمين قاعود وعاصم عبد الفتاح وصلاح



• معركة أسيبة للفنان سامي على حسن

ومحمد شاكر ومحمد غبلة وسمى عبد العزيز وبيري  
حسن ومحمد متاور وليليان كونوك وزيب سالم .

إن هذه الأسماء تضاف بثقة إلى الأسماء الراسخة التي زأيناها معارض فردية لها خلال الموسم ، تلك التي قتل جعالي  
مستتبة على خريطة الحركة الفنية بكل مناهبها ( إن صبح  
أن تسمى مذاهب ) اثناء من صلاح ظاهر ( ٧٨ سنة )  
ويوسف سيد ( ٦٧ سنة ) وجاذية سرى ( ٦٢ سنة )

وطه حسين ( ٦٠ سنة ) وعمر النجدى وصالح رضا  
والعزازي وفاطمة عارجى ونبيل دروش وعلى دسوق  
وسيد محمد سيد ونازك حدى وعدل رزق الله وزيب  
خازروا الأربعين أو أصبحوا في الطريق إليها ... مثل حسن - عبد الحميد - محمود يقشيش ( وكلهم تخاروا  
عنهم ورضا عبد السلام وصلاح عتال وراغب اسكندر الخمسين ) ... وفغل عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز

المسيحي وخالد حافظ وجمال عامر وأمين الصيرفي .

وبعدهم الآخر قدم في هذا الموسم معرضه الثالث أو الثالث ، مثل صالح المرغنى وأحمد عبد العزيز وأبو بكر  
الواوى وعرض الشيمى وعلى حيش وعبد الشعم معوض  
وسوسن أبو النجا وحمد الحلوى وأحمد عبد الكريم وبعد  
الناصر شيخة وأمينة عبد وفاطمة عباس ومحمد طوسون  
وحازم طه حسين .

والبعض الثالث قطع شوطاً على مسار التجربة الابداعية  
من خلال معارض متواالية لمدة قد تصل إلى خمس عشرة  
سنة ، حتى تأثرت الشخصيات البيضاء في روؤسهم بعد أن  
تجاوزوا الأربعين أو أصبحوا في الطريق إليها ... مثل حسن - عبد الحميد - محمود يقشيش ( وكلهم تخاروا  
عنهم ورضا عبد السلام وصلاح عتال وراغب اسكندر الخمسين ) ... وفغل عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز

وأحد نوار وصري منصور وعبد السلام عبد وفاروق وهبة وعصمت داوساتاشي ( وكلهم بين أواسط الأربعينيات حتى نهاياتها ) .

## • سلطة الأعيان ١

لية معارضة أو ناقد في يحظى بإحراز الفنانين ... وهو وضع كلما زادت شكوك القاعدة منه كان الرد من أعضاء اللجان ( المخربة ) يزيد من التحدي ، أو يعمّر أنفهم بالقطع السمية ! .. ولعل آخر مثالين على ذلك : ماحدث تعرّض صالون القاهرة السنوي بدار الأوبرا ، حيث اختصت لجنة المقتبّات أعضاءها العارضين — أو أعضاء اللجنة الأم — بأكير فرص الاققاء ! .. أما المثل الآخر فهو ترشيحات الفنانين للمعارض الدولية الأخيرة ، التي تضمنت — كالعادة — إثناء نفس أعضاء لجنة الترشيح !

ويتبّع أنّه إلى أن هذه الظاهرة لا تتطّبع على كل أصحاب الدكتوراه ، فهناك من بينهم من يتمّ تجاهلهم مثل أغليّة الفنانين ، ومن هؤلاء كثير من الأباء التي ذكرتها منذ قليل .. كما يتّبع أن أوضح أنه ليس سيّما أو غير كفء كل من حصل على عضوية اللجان ، لكن العبرة بالقاعدة ، وهي — أساساً — تغضّن لوضع خاطيء ، يسمح لبعض المدرّبين على الفقر إلى مقاعد اللجان ببراعة لغة الفقر أو التسلل ، متذرعين بـمراكز الضغط الشالية حيناً ، والألقاب الأكاديمية حيناً آخر — والمناصب الرسمية ، أو يركّن أسبوعي للدعابة بإحدى الصحف ، حيناً ثالثاً ... ولاشك أن هناك من النّاصح الجيد داخل هذه اللجان من تشوّه صورته نتيجة لوضع العام الخاطيء ، ونتيجة سليمتهم في تصحيح سار اللجان ... هذا الوضع ينبع من الإدّواجية القائمة بين هيكل وزارة الثقافة وبين مايسّمي بالجلس الأعلى للثقافة ( أحد مواثيق النظام السادس ) وهو في حكم المثلث العملي ، وتنبّهي إليه هذه اللجان شكلاً ، أما موضوعها فهي كيانات ملحة بالوزارة يتم تعين رئيسها وأعضائها من مكتب وزير الثقافة ، دون الرجوع إلى نبض الحياة الثقافية بفنانيها ونقادها ... وهو وضع يعلم الوزير الفنان فاروق حسني جيداً مدى خطكه وإسااته ، ليس فقط إلى الفنانين والأدباء ، بل إلى شخصياً ، بعد أن أبلغته المظمّنات الجماهيرية للفنانين ( وعلى رأسها القافية ) ومؤتمراتهم التي حضرها بنفسه — بخطورة الوضع مرازاً ، ووعدهم بتغييره ،

ويعمل حسابة بسيطة ، سوف نكتشف أن ٧٠٪ من مجموع هذه الأباء ( بين الشباب والكحول والشيش ) يعملون ببيمات التدريس بكليات الفنون المختلفة ويتخلّون بلقب « دكتور » .. أو يلهثون في ساق مجرّن للحصول عليه . ومع احتراماً للقيمة العلمية وراء هذه الجهد الأكاديمي ، خاصة بالنسبة لمن نقشوا رسائل دكتوراه فقبلة ولم يحصلوا على اللقب صوريًا بعد دراستهم بالخارج وفى منح يتطابق مع منح الدراسة العادلة بكليات جامعة حلوان ... فإن ذلك أمر لا يجيء بصلة إلى العملية الابداعية ، بل يجيء فحسب إلى نظام الرقعة الادارية بالجامعة ، وإن وضع هذا اللقب في الاعتبار الأول عند تقييم المبدعين ( بما يعني اعتبار الفنان في مرتبة أعلى من صاحب اللقب الأكاديمي حتى ولو لم يكن مبدعاً ) .. أمر يثير إلى الحال الذي أصاب الفنون الاجتماعية والقفائية خلال زمن الانفتاح ، حيث صارت الشهادة سلماً للفرق العمل والاجتماعي وليس أكثر ... وخطورة هذا الوضع أنه أفرز نوعاً من التّغيير المصري لمن « تذكروا » على من لم « يذكروا » ، وهو وضع تقدّم به مصر بين أكثر بلدان العالم .. حيث يحظى المذكورة — إلى جانب أفراد « الحرس الفندي » من بقايا الأكاديمية البرجوازية التي طوى التاريخ صفحتها — بامتيازات طبقة الأعيان أو الحزب الحاكم ، باحتجارها أغلب مقاعد اللجان الرسمية الخالصة ، وباختلاف على ذلك من حصولهم على أعلى المبالغ في ميزانيات المقتبّات ، وعلى فرص تحيل مصر في المعارض الدولية ... وبالتالي مع ذلك حققوا مصر جائزة واحدة ، أو حتى لفتوا انتباه ناقد متوسط القيمة في عمود بإحدى الجرائد الأفريقيّة ! ..

وقد عمل هذا ( الحرب أو الصراع الحزبي المنظم ) دالماً على الميلولة دون دخول وجهه جديدة أو مواجهات

على أساس الأخذ في الاعتبار برغبات القاعدة العرضية  
فيمن يمثلها عبر قوانينا الشرعية ، مثل النقابة والجمعيات  
الفنية ... إلا أن المدهش هو أن قرار الوزير صدر في  
النهاية معتمداً قرار تشكيل اللجنة بنفس الأسماء !

#### \* من الأقاليم يزحفون ١

\* ومن أسيوط أيضاً يأتي معرض آخر لخمسة فرسان  
يعرضون بأتيليه القاهرة : هم سعد زغلول وحيث فراج  
ومحمد الجوهري ومحمود التسر وعبد الناصر نحسن ..  
وتتوارث أعمالهم بين أواسط الحسينيات ( حيث  
فراج ) .. وبين أواخر العصرىات ( عبد الناصر ) .. كما  
تتوارث أعمالهم بين الاحتراف وبين المواية ، بين الدراسة  
الأكاديمية بكليات الفنون وبين الابداع الدائم من فطرة  
نقية ، بين عماقة الطبيعة والواقع وبين التأمل الكوني  
الراهاد . إن كلًا منهم احتفظ بشخصيته المفردة وتتأثر  
بطابع البيئة المحلية بشكل أو بأخر .. وليل لهم ما حققه  
المعرض بالنسبة لهم أنه أعاد الثقة إليهم في الاستمرار في  
النشاط الفنى ، بعد أن ينس بعضهم وهو رفرش وأنواعه  
متفرغًا لفهم حياته اليومية .

\* ومن هنا يأتي المثال على حييش ( الذي انضم  
مؤخرًا إلى نادي الدكتاترة ) بمجموعة من الملحوظات الخشبية  
المفعمة بالملائكة روح البيئة ونكهة « الاتزان » التي تذكرنا  
بعين السينات ... تغير قائلته عن صمود أطفال  
المجاهزة ، وعن ملمس البيئة الخشنة ، وعن شوق  
الإنسان إلى الحرية واستسماكه بالأرض وبالمقاومة ، يحس فيه  
من الروح السحرية في الفن الرغبي قادر مافقه من الروح  
الشعبية في الحوايد ، متمثلاً في الوقت نفسه بعض  
سمات الفن المصري القديم ...

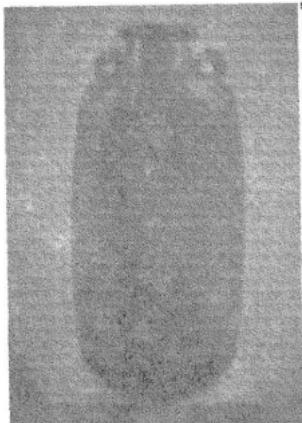
وإذا كان على حييش قد حرص على أن يؤكد في دليل  
معرضه اتجاهه إلى هيئة التدريس ( التي ناضل عشر سنوات  
حتى حصل على الدكتوراه من أجلها ) ، فإن إهداءه  
المعرض « إلى مصر وطن للحرية والاشتراكية والوحدة ، وإلى  
روح الرعيم الحالف جمال عبد الناصر » .. يكشف جنور  
النهاية الحقيقى ١

أما الجديد الآخر في هذا الموسم - اضافة إلى زحف  
الشباب - فهو زحف عدد من الفنانين بالأقاليم لمعرضها  
بالقاهرة ، بعد أن غيّبهم فيظل المركزية الظاهرة  
بالعاصمة ، وحرّتهم من الأضواء والاعلام والقد والمقصيات  
لتحف الدولة والترشيح للمعارض الدولية أعواماً طويلة .  
وإذا أشرجنا من هنا الإطار ثانى الأسكندرية ، لأنهم  
عوازاً كفيف بفرضون وجودهم وبنالون بعض حقوقهم ،  
فسوف نجد أن فنان الأقاليم الذين أعنهم قد جاءوا من  
أسيوط وكفر الشيخ والمصورة وبنيها ، مصممين على كسر  
حواجز العزلة والسيان والمفروضة عليهم ، وإثبات أحقيتهم  
بالحصول على مكان تحت الشمس ... لم يدعهم أحد  
للمعنى ، لم يتكنل أحد بنقل لوائحهم وقائلياتهم ، بل  
يُ Prismوا هم هذه المشقة ، وربما دفعوا إيجار قاعات أتيليه  
القاهرة من جيوبهم ، وربما تحمل المركز القومى للفنون  
الشكيلية طبع كنالوجيات ودعوات معارضهم مشكورة ...  
لكن الذي لا شك فيه أنهم حلّقوا دوائر حوار جديد ،  
شارك فيه الجمهور والفنانون في كل اعنة عرضوا بها .

\* أول هؤلاء الفرسان هو مدحوح سليمان .. القادم  
من الفوصة بمحافظة أسيوط ، وأقيم معرضه بقاعة سرائي  
النصر بالجزيرة ... إنه صوت متدهش متدهش .. عود نحيل  
من الزان ، لا ي JACKI أحداً أو مدريساً أو انجاماً ، لكنه  
يُ بعملك في حرية وأنت تحاول أن تذكر بلا جدوى من  
يشه ؟ .. ويفقس لك أنه لم يطلع على كتاب في مدارس  
الفن الحديث حيث لا توجد . على امتداد الصعيد كله  
مكتبة عامة بها مثل هذه الكتب . ولم يتوفر لديه يوماً من  
كتاب .. إنه يجمع بين التجريد وخصوصية البيئة .. في  
خطوطه المشوقة الممتدة المقاطعة ، التي ترشح بطلال  
غامضة ، ما يوحى بحركة الريح المتندفع في قلوع المراكب

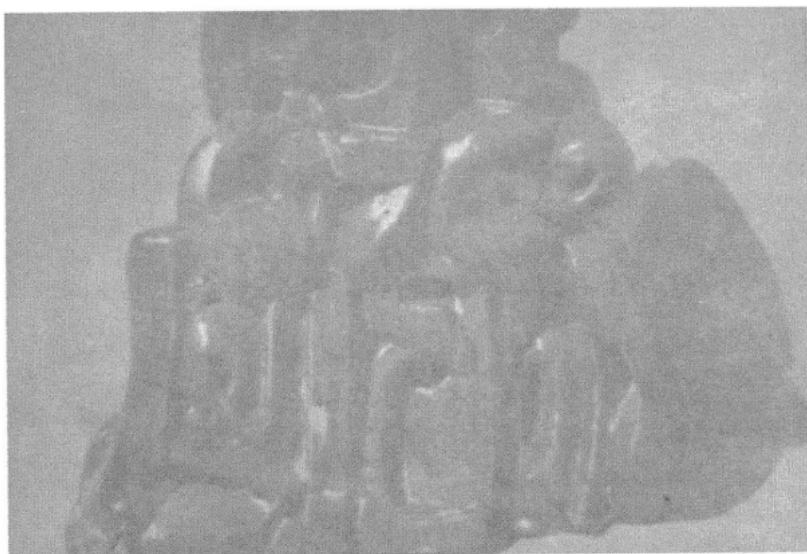


من معرض السيد عبده سليم - كفر الشيخ



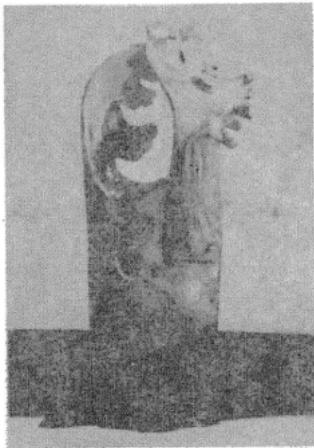
• عمل عزيف من معرض محمد مندور

ويضيف ساع الى تلك آلات النادرة ، ما حققه من خبرة تشكيلية على مدار السنين ، وقد تبلورت في رؤية نقدية لمجتمع ينحدر في سنوات الانفتاح حتى يابع الإنسان فيه ويشترى ، وهكذا تبلور الرمز — من خلال الشكل — في لوحاته ، ليصبح جسد المرأة مرادفا للجندى الذى قدم في الميدان ثما لعصر الانفتاح ، ولتصبح إشارات المرور رمزا للسلطة والنظام ، ويصبح الفنان على رأس الشارع اللامبالي ، التقطت من مظاهر عارمة ، ثنيانا على ذكرى ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .



• سلام هي حتى مطلع الفجر (خرف) من معرض محمد الشوارى

• عمل خرق من معرض صالح على



أسلوب خاص يستقنه من ركام المؤثرات الأوروبية ..  
والحق أنه فنان ينتمي إلى مزاج الباحث الذي يفضل  
دائماً الطريق الصعب ، وليس من النوع الذي يفرج  
بالعنور على قاتل سهل الكراز ( كالماركة المسجلة )  
طلياً للتصفيق السريع .

وكل ثقة بأنه سيحصل عليه ، طلما امتلك هذه  
الصدق .

إن لوحات صالح المغربي ليست - بالقطع -  
منشورات سياسية على هذا النحو ، بل على العكس ،  
فإنها نسيج تشكيلي ودرامي مركب وغامض ، تداخل  
فيه التأثيرات والاتجاهات الأسلوبية المتعارضة ، ولعل  
هذا نفسه هو ما يعيinya ، حيث لم يتبلور بعد للفنان

## • الفرازة المشتعلة :

وَفِي نَطَاقِ رُوحِ الْبَاسِطَةِ وَالصَّدِيقِ الَّتِي أَلْتَمَسْهَا  
بِصَعْدَةٍ فِي مَعَارِضِ الْمَوْسِمِ ، كَانَ مَعْرِضُ الْفَنَانِ سَيدِ  
مُحَمَّدِ سَيد ، إِنْ رَؤْبَتِ الْفَنِيَّةِ بِدَأْمَنْ تَسْجِيلِ الطَّبِيعَةِ مِنْ  
شَغْوَةٍ بِالْفَاقِطِ التَّفَاصِيلِ الْوَاقِعِيَّةِ ، وَرَصَدَ ثَائِرَ الضَّرَوَءِ  
عَلَى مَلَامِسِ الْجَدِيرَانِ الطَّبِيعَةِ ، لِيَتَّسِعَ إِلَى عَالمِ الْخَيَالِ  
الْأَسْطُورِيِّ ، وَكَانَهُ يَقْتَلُنَا إِلَى مَدِينَةِ الْأَثْيَابِ ، مَدِينَةِ  
كَانَتْ تَمَوِّجُ بِالْحَيَاةِ لَكُنْ أَهْلَهَا هَجَرُوهَا مِنْ لَحَظَاتِ .  
وَبِالْغَرَمِ مِنْ اِبْعَاجَاتِ وَنَوْعَاتِ مَلَامِسِ الْطَّينِ عَلَى  
الْجَدِيرَانِ الْبَالِيَّةِ الَّتِي صَنَعَتْهَا أَيْدِي الْفَقَراءِ فِي وَاحَةِ  
سَيِّرَةِ ، وَالَّتِي يَغْرِمُ الْفَنَانَ بِإِبْرَازِهَا ، فَإِنَّ الضَّرَوَءَ الْأَيْضَى  
النَّاصِصَ يَكَادُ يَلْيُقُ الْأَلْوَانَ السَّاخِنَةَ فِي أَغْلَبِ الْلَّوْحَاتِ ،  
لَتَرْسِي بَعْلَمَ يَسْعِي فِي ضَرَوَءِ شَفَافِ مَضْفَنِي يَقْرَبُ جَوِ  
الْحَلَمِ ... إِنَّهُ الضَّرَوَءُ الَّذِي ارْتَقَى بِالْمَعْرِضِ مِنْ  
إِطَارِ الرَّؤْيَا التَّسْجِيلِيَّةِ ، إِلَى آفَاقِ الرَّؤْيَا التَّشَعُّعِيَّةِ  
وَالدرامية .

• وَعَلَى مَنْظَوِمَةِ (الْوَاقِعُ - الْحَلَمُ) قَدَمَ لَنَا يَسْرِى  
حَسْنُ فِي مَعْرِضِهِ السَّادِسِ نَفْسَ رَوَاهِ الْمِيَانِيَّزِيَّةِ الَّتِي  
عُرِفَ بِهَا مِنْذِ بَدَائِي رَحْلَتِهِ ، فِي مَزْجٍ مِنْ الْحَلَمِ  
وَالْأَسْطُورَةِ ، مِنَ الْمَاضِيِّ وَالْحَاضِرِ ، مِنَ الصَّلَبِيَّةِ الْوَاقِعِ  
وَدَلَالَاتِ الْبَيْتِ الْجَغْرَافِيَّةِ وَالْحَاضَارِيَّةِ ، وَمِنَ أَطِيفِ الْخَيَالِ  
. الْحَمْلَةِ بِالْمَرْمُوزِ .

أَدَاءُهُ أَقْرَبَ إِلَى الْأَدَاءِ الْكَلاسِيَّكِيِّ وَالسُّورِيَّالِيِّ الَّذِي  
يَذَكُرُنَا «بِسْلَافَادُورِ دَالِي» ، وَأَيْجَانَا «بَدِي  
كُوبِيكُوكُو» ، لَكَنَهُ — عَلَى عَكْسِ السُّورِيَّالِيِّينِ  
الْكَلاسِيَّكِيِّينِ — يَنْتَلِقُ مِنْ كَنْتِلِفِ الْوَلْوَحةِ مِنَ الْأَرْضِ  
إِلَى الْفَضاءِ ، فَيَحْلِيَهُ مِنْ جُمْدِ فَرَاغٍ خَلْفِيِّ لِلْمَسْرَحِ  
كَوْنِيِّ ، بِمَشْخَصَاتِهِ وَرَوَاهِ الْفَرِيرِيَّةِ ، تَسْيِطُ عَلَى عَالَمِهِ  
ثَلَاثَةِ أَلْوَانِ رَئِيْسَيَّةٍ : الْأَرْقَى وَالْأَسْوَدُ وَالْأَحْمَرُ ، مَضْفَفَةٌ  
طَابِعَ الصَّرَاعِ الْمَأْسَاوِيِّ . وَقَدْ أَصْبَحَ لِلْأَلْوَانِ فِي أَعْمَالِهِ  
الْآخِرَةِ حَضُورَهَا الْجَمَالِيَّ الْمَهِيرِ كَمَسَاحَاتٍ فِي حَدِ  
ذَاهِبَةٍ ، بَعْدَ أَنْ كَانَتِ الْأَلْوَانُ فِي أَعْمَالِهِ السَّابِقَةِ خَادِمَةً  
لِلْمَوْضُوعِ .. وَرَبِّما أَضْعَفَ هَذَا الْأَهْيَارُ مِنْ قَوْةِ التَّرَاجِيدِيَا .

وَالْمَعْرِضُ الثَّالِثُ لِلْفَنَانِ سَيدِ الْقَعَاشِ ، وَأَقْنَاءُ فِي  
مَارِسِ بِالْمَكْرِ الْقَنَافِ الْأَسْبَانِيِّ بِالْمَاهِرَةِ ، وَكُلُّ لَوْحَاتِهِ  
رَسُومٌ بِالْحِلْمِ الْأَسْوَدِ وَالْبَيْنِ .. إِلَيْهَا رَوَى حَلْمِيَّةَ كَابُورِيَّةَ  
خَانِقَةً ، وَإِنْ كَانَتْ تَمَوِّجُ بِرُوحِ شَعْرِيَّةِ رَفِيقَةِ .. وَهِيَ  
تَنْفَعُ عَلَى الْحَافَةِ بَيْنِ السُّورِيَّالِيِّ وَبَيْنِ فَنِ الْأَحْيَاجِ دُونِ  
شَعَاراتِ .. إِنَّ الْفَنَانَ يَوَاجِهُ طَفَانَ السُّلْطَةِ دُونِ تَعْدِيدِ  
مَالِيَّةِ السُّلْطَةِ ، إِنَّهُ يَسْتَهِنُ بِمَا دَاخَلَهُ غَزَّرُونَ الرَّوَى  
وَالذَّكَرِيَّاتِ ، وَيَجْرِيَ عَلَى مَنْطَقَةِ الْأَشْيَاءِ وَالْعَلَاقَاتِ  
الْوَاضِعَةِ التَّابِعَةِ وَيَعْدِدُ تَرْتِيبَهَا .. وَقَدْ مَنْطَقَ خَيَالُ غَمِّ  
مَأْلَوَفِ فِي الطَّبِيعَةِ ، فَتَأْلَقُ خَيْرُ تَعْبِيرٍ عَنْ ذُرْوَةِ الْمَلَاسَةِ  
الْإِنسَانِيَّةِ ، الَّتِي يَكُونُ الْإِنْسَانُ بِالْبَسِطِ وَقَوْدًا هَامُ وَهُوَ  
غَمِّيُّ مَسْتَوْلُ عَنْهَا ...

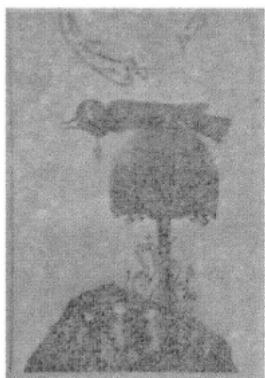
إِنَّ لَوْحَاتِ الْقَعَاشِ تَجْسِدُ عَبْرَهُ هَذَا الْإِنْسَانِ عَنْ  
تَعْقِيقِ لِرَادَتِهِ وَحْرِيَّهِ ، حَتَّى يَتَحَوَّلَ إِلَى مَوْمِيَّةِ حَيَّةِ أوِّلِ  
ثَنَانِيَّاتِهِ ، إِنَّ حَرِيَّهُ تَصْبِحُ كَائِنًا مِنْ دَمِ الشَّهَادَةِ  
بِشَرَبِهِ مَشْطُوَ الْمَرْبُوبِ . فِي إِحْدَى لَوْحَاتِهِ تَرَى كَيْفَ  
يَعْرِفُ فِي هَذِهِ الْكَائِسِ طَائِرُ عَلَى مَائِدَةِ الْمُؤْمَنَاتِ  
الْمِيَانِيَّكِيَّةِ وَإِحْدَى أَرْجُلَهَا مَفْرُوشَةِ فِي جَسَدِ طَائِرٍ  
آخَرَ ، وَفِي لَوْحَةِ أَخْرَى تَرَى حَصَانًا يَتَرَبَّعُ مَتَصَدِّرًا  
مَنْصَةً-اجْتِمَاعَاتِ ، وَرِجَالًا-الْفَتَّى رَوْسُهُمْ بِالْأَرْبَطِ  
وَالْكَسَامَاتِ ، مَصْلِيَّينَ فَوقَ حَدَرَانَ عَالِيَّةِ وَغَرَّالَةِ  
تَحْرِقُ عَلَى قَمَبِ الْمَجَالِ ...

إِنَّ هَذِهِ الْفَرَازَةِ الْمَشْتَعَلَةِ سُوفَ تَظَلُّ سُوطًا يَلْهُبُ  
الْصَّمَارَ ، وَدَعْوَةً مَلْحَةً لِإِنْقَاذِ الْبَرَاءَةِ .

هَذِهِ الْمَعْرِضُ الْثَّالِثُ تَبَيَّنَ أَمْرَيْنِ : الْأَوْلُ هُوَ أَنَّ الْفَنَّ  
الصَّادِقُ يُمْكِنُ أَنْ يَصِلَّ إِلَى هَدْفَهُ دُونَ اِبْهَارِ الْخَامَاتِ  
الْمَرْكَبَةِ وَالْأَعْيُبِ الصَّنْعَةِ ، وَلَوْ اتَّصَرَ عَلَى رِيشَةِ دَوَادِةِ  
حَبَرِ ، وَتَالَّى أَنَّهُ لَا تَأْتِيَنِي بَيْنَ تَبَيَّنِ الْفَنَانِ عَنْ قَضَيَّةِ  
نَضَالَيَّةِ أَوِ إِنْسَانَيَّةِ ، وَبَيْنَ تَحْقِيقِ رَوْيَةِ جَهَالَيِّ حَدِيَّهِ  
بِوَأَكْبَرِ بَهَا رَوْحُ الْعَصَرِ ... وَهَا أَمْرَانَ — عَلَى بَدَاهِتِهَا  
— غَالِبَانَ عَنْ أَقْفَى الْمَرْكَبَةِ الْفَنِيَّةِ .



• نافذة على الاربع - هشام حسني



• نكتة - صالح المطبي



• من معرض نتائج أسيوط - نسيف زغلول



• أليت المهجور - سيد سعيد





• من معرض ملروح نليمان - قلوع المراكب

#### • وردة الطين الوحشية :

شهد هذا الموسم صحوة في المزفف .. إذ افتتح متاحف المزفاف نبيل دروش بستارة ، وهو تجربة فريدة لفنان مصر والشرق الأوسط. يقمع لنفسه محتواه وهو في خريف شبابه متجلد العطاء .. لكن قد يبرر له ذلك مزهنه التميز الذي استحضرت أنقى ماقن الفنون الحضارية من «فوريه» ، وأرق ما في المزفف الحديث من صعنة وابتكار ، وأغنى ما يملكه هو من خيال ... . وأقام محمد مندور معرضاً بقاعة السلام بالاشتراك مع المصور السكتدرى فاروق وهبة ، فحققما تراوحا ذكياً بين وسطيين مختلفين ، لكن جمعهما هدف واحد : هو استحضار حزن فرعون أصل ، وصل إليه مندور بسلامة وبلاعة تلقائية ، وتغير في الطريق إليه فاروق يعمده وتكلمه الوصول إليه ، فونع أسترا للصمة الجوفاء .

الشعرية في لوحته ، لكننا ما زلنا نستثمر فوق مساحاته الصحراوية جو «الأرض المتراب» لإليوت ، وكثيراً ما يلتقي فوقها بتفاحة وحشية مشعة ، أو ببضة جمجمة هائلة ، أو بذبح شجرة جراداء إلى جوار مقبرة مجهولة ... أما سماوه الأزرودية فيمتلكها هرم بلوري يستجمع السحب الخريفية ، أو قواعد عبرية خرافية ..

يبعد البوت طيفاً عنينا على عالمه ، يسلل أحياناً من وراء أقنعة سوداء أو ذهبية ، لكن اللون الأحمر القان ، الذي اخزى مكانه بقوة في أعماله الأخيرة ، يعطي دلالة للمقاومة والصراع تعبيراً عن الحياة .

وبالرغم من تشابه أعماله يرى مع بعض السورياليين ، فإن المواجه الميتافيزيقية في تشيد أعماله لا تكفي عن طرح الأسئلة ، نحوزيد من القلق الوجودي .

وأقام الخزاف محمد الشعراوى معرضه بقاعة  
الدبلوماسيين ، فأعاد ترتيلاته الصوفية على نوسيقى  
الحروف العربية ، مستخدما جبال الطين في تجسيد إيقاع  
ذى طبقات صوتية متعددة .

وبعد ...  
كنت أود أن يتضمن هذا الاستعراض أهم  
المهرجانات التشكيلية خاصة ببيان القاهرة الدولى الرابع  
الذى بدأ به الموسم ، والاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد  
الفنان محمد ناجي — مؤسس فن التصوير الحديث فى  
مصر — الذى انتهى به الموسم ، كما كنت أود التعليق على  
عدد من المشاركات الفنية الجماعية ، مثل المعرض العام  
وصالونات الجمعيات الفنية الثلاث ( أتيليه القاهرة —  
الأهلية للفنون — محى الفنون ) التى توالت على مدار  
العام ، وأذكر مالما و ما عليها ( هو كثير ) ... هذا الى  
جانب أهم حدث فى الحركة الفنية فى ربيع القرن  
الأخير ، وهو المؤتمر العام الأول للفنانين التشكيليين ،  
الذى أقامته نقابتهم يد ، وأجهضت نتائجه باليد  
الأخرى !

لكن هذا كله يحتاج الى مقال آخر ، أرجو أن أجده  
الحسان لكتابته ، فما أكثر ما يطفئ بداخل هذا  
الحسان !

لكن هذا العام بالنسبة للخرف كان فى رأسى عام  
المرأة ، لقد شهدت القاهرة عدة معارض لفنانات حاولن  
تبيّن أقدامهن عاما بعد عاما ، فى مضمار يسيطر عليه  
فنانون ذروه باع طويل .. وأذكر منهاهن الفنانات أمينة  
عيid ، مرفت السيفى ، فاطمة عباس ، زينب سالم .  
وتسرقفتنا تجربة زينب سالم بلغتها البنائية المترورة من  
المظاهر الفكرورية أو السياحة المستهلكة ، وقدرتها على  
تحقيق أشكال متنامية مفتوحة مثل الورود في جزيئها  
العلوى ، بينما حققت في الجزء السفل أشكالاً متماكلة  
توجى بأنها حدثت بفعل نحر الأمواج في الصخور على  
مدى ملايين السنين ، فأضفت بذلك ملمساً بداعى  
مشحوناً بالتوتر ، يتناقض مع ملمس الوردة المفتوحة ،  
فتبدو أقرب إلى المسموّنات التعبيرية ، إنها وردة الطين  
الوحشية تتفق من بين طبقات جيولوجية لأقرار لها !

## الجائزة للانسانية

في مهرجان موسكو السينمائي

السادس عشر

أحمد يوسف

لكنه كان أيضاً تأكيداً على أن مهرجان موسكو يحاول تحقيق توازن دقيق بين سياسة المصارحة والمكافحة من ناحية ، والetsk بطابعه الانسان الأصيل من ناحية أخرى . فقد ظل هذا الفيلم مندعاً من العرض داخل الاتحاد السوفياتي طوال السنة وأربعين عاماً الماضية ، وذلك لأن السلطات السوفياتية ( كانت ) ترى أن الفيلم يخرب ظاهرة النازية إلى نوع من ممارسة الاضطهاد للبيود ، وهو الاحتلال الذي يفشل بالفعل في تحليل النازية على أنها — في جوهرها — فلسفة وسياسة عصرية: تعب عن أزمة عمقة وطاحنة في تطور الفكر والنظام الرأسمالي .

ويع ذلك فإن فيلم شابلن لا يزعم أنه يقدم تحليلاً للنازية ، لكنه في الحقيقة سخرية مريرة منها ، ومن كل الأنظمة السياسية التي تخلو مثل هذا «الديكتاتور العظيم» ، الذي يسميه الفيلم هيكل — اشارة إلى هتلر — ديكتاتور إقليم تورمانيا — اشارة إلى المانيا .

كما لا يمكن لأيام فيلم شابلن بالترفة الصهيونية ، إذ أن حبكة الرئيسية تقوم على أنه لا يمكن الإذلال بأي غبار عنصري أو عرق بين اليهود والأغيار . فبطله ( الذي يقترب كثيراً من شخصية الصعلوك الشهير عند شابلن وإن لم يتطابق معه تماماً ) جندي ، غير يهودي ، يفقد ذاكرته في

على الرغم من الخطاب القصير الذي ألقاه الكسندر كامستلوف في افتتاح مهرجان موسكو السينمائي السادس عشر ( ٨ يوليو - ١٨ يوليو ١٩٨٩ ) ، والذي أعلن فيه كمديراً لـ مهرجان إلغاء شعار المهرجان الرسمي الذي عقدت تحت ظله المهرجانات الخمسة عشر الماضية ، طوال ثلاثين عاماً ، وهو « من أجل الإنسانية في الفن السينمائي ، ومن أجل السلام والصداقه بين الشعوب » . على الرغم من ذلك لم يستطع مهرجان موسكو — في جوهره — أن يتخلى عن مضمون هذا الشعار .

لقد برت إدارة المهرجان قرارها بإلغاء شعاره بالرغبة في إحياء الاعباء البناخ ( ديموقراطي ) يسمح لجميع الأصوات أن تسمع ، حتى تلك الأصوات المعارضة والناقضة ، بل أيضاً الأصوات الماددية للاشتراكية في بعض الأفلام . لكن ذلك (الافتتاح) لم يشكل — رغم برجه المشير للدشنه والخطاف للأ بصار — عقبة في أن يكون الصوت الأقوى ، والأعمق ، للأفلام التي تتفاني بالانسانية والسلام والصداقه بين الشعوب ، وأن تذهب جوائز المهرجان لتلك الأفلام دون غيرها .

لقد كان عرض فيلم « الديكتاتور العظيم » ( ١٩٤٠ ) لشارل شابلن في ليلة الافتتاح مفاجأة حقيقة للجميع ،

تقتصر كلمات الإنسانية والسلام على خطاب الخالق بسيط فقير في حي اليهود . لكن هذا الخالق يحمل شهادة كثيرة مع الديكتاتور هينكل ، إلا أن شابن لا يستخدم هذا الشاهد على المجرم الذي تستخدمه الأفلام الكوميدية لحربي ، وتجربة قدماء — بالصدفة — إلى العيش كحالم

فذهب الجائزة الذهبية — بمقدار — إلى الفيلم الكوميدي الإيطالي «سارفو العذاقات» للمخرج موريسيو نيكتي، وهو الفيلم الذي امتنع في الكوميديا بالوزارة السعودية، وبدأ أن عزّجه نيكتي — الذي اشترك أيضاً بالتأثيل وكتابة السيناريو — مثل مرجياً ذات مناذق خاص من رواد الواقعية الإيطالية، وبيرنارديلو، وفيليسي معاً.

وختار نيكبي قالب الفيلم داخل الفيلم ، فهناك مخرج يحاول أن يعرض في التلفزيون فيلمه « سارقو الجفات » ( كذا يبدو واضحًا )، فهو حاكمة لفيلم فيديو دي سكا الشهير « سارقو الدرجات » خاصة وأن هناك جنائـاً لفظياً بين عوائق الفيلميين بالإنجليزية . لكن المخرج - المساواة بين الشر ، لفرق بين يهود وأغيار ، أو بين يهود وسود ، بحيث بذل ذلك الخطاب الذي ينتهي به الفيلم وكأنه يؤكد من جديد على الشعار الذي ألقنه إدارة المهرجان ، حول الإنسانية والسلام والصداقـة بين الشعوب .

ولأن «الديكتاتور المطعم» هو أول أفلام شابلن الناطقة ، فإنه يتيه أحياناً بعض البطء من إيقاعه عندما يستعرق في المبارز . عندها تفقد الحرارة والإيماءة ذلك السحر الخاص الذي يميز كل أفلام شابلن الصامتة .

وبينا نرى — بالألوان — أسرة إيطالية برجوانية معاصرة وهي تشاهد بملل ودون اهتمام حقيقي الفيلم المعروض على شاشة التلفزيون — بالأبيض والأسود — نلاحظ على الفور ذلك التناقض بين شطوف العيش الذي عانته الأسرة الإيطالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والوفرة السوتية التي تحيا فيها الأسرة الإيطالية اليوم ، وكأنها إشارة مريرة من صانع الفيلم إلى تلك العقمة التي انتهت إليها رحلة بناء الوطن الذي دعمته الطاحنة .

\* \* \*

وعلن الرغم من أن « سارقو التجففات » يثير — عند بداية الفيلم — دهشة عميقة بتلك القارة على محاكاة لم يقتصر وجود شابين على فيلمه الذي عرض في ليلة « سارقو الدراجات »، فإنه يثير دهشة أكبر عمّا الأفتعال ، لكنه كان موجوداً في كل مكان في صور عندما يما في الاختلاف عنه . فالفيلم القديم يصور رجالاً سليوتيف التي رمت له بصاصاته وقيمه الشهيرتين . كما لم يعاني من البطالة ، يجد بعد قدر كبير من المعانة عملاً

★ ★ ★

لم يقتصر وجود شابين على فيلمه الذى عرض فى ليلة الافتتاح ، لكنه كان موجوداً فى كل مكان فى صور السيلفيوت التى رسمت له بعاصمه وقعته الشهيرتين . كما لم

الحياة الحقيقة والفن ، وكأنه يتوقف أن يكون الفيلم صرخة في واد . ففي المشهد الأخير ، ترى عرض الفيلم — داخل الفيلم — عموداً داخل شاشة التليفزيون ، ينصرف عنه أفراد الأسرة البرجوازية المعاصرة واحداً بعد الآخر ، ويظل يصرخ فيهم لكي يخرجوه ، حتى تأتي ربة المنزل دون أن تسمعه ، وتغلق عليه جهاز التليفزيون ، ليظل حبيساً بداخله إلى الأبد .

وعلى الرغم من أن نيكيتي عمل ظللاً من فيلمني ، إلا أنه لا يسع مثله للإهارن البصري الحالص ، أو التعبير الشعري المكثف ، أو الفلسف والرغبة في التعبير عن الذات . لكن موريسينيكي يعبر بمحض عن انتهاء حقيقى وملزم يقضى على المعاصرة ، وبقضايا الإنسانية ، مما يجعله جديراً بالاعتبار اللذى تهرجان رفع طوال الأعوام الماضية شعار: « من أجل الإنسانية في الفن السيئ ». \*

يلزم له شراء دراجة ، فيبيع ملابس سريره لكي يتمكن من شرائها ، لكن دراجته تسرق منه ، فيجد نفسه مضطراً لسرقة دراجة أخرى مما يعرضه للمهانة أيام طفله الصغير . لكن يظل الفيلم الجديد ، وبسبب إلحاح زوجته وعبيدها يترك المنزل ، يضطر لسرقة نجفة من المصنع الذى يعمل به ، ويبتسر بها على دراجته في محاذاة الدبر . ونهاية ، يتوقف ارسال الفيلم على شاشة التليفزيون لبداً . فقرة اعلانية ملونة ، ترى فيها فتاة أمريكية شقراء بملابس السباحة — التي تظلل بها طوال الفيلم — تفتق في حمام السباحة لكنها لا تلتقط ، لتفاجأ بها وهي تصرخ نطلب التجدة من الفرق في النهر الذى يمسح بجواره الروح حاملاً نجفته المسروقة . وينفذنها الزوج ، ويرجعاً من النهر ، لترأها ملونة علىخلفية كاملاً من الأبيض والأسود . لكن عندما يخفف الرجل جسدها ، يتتحول الجزء الذى تم تجفيفه إلى الأبيض والأسود ، لكي تصبح في نهاية المشهد جزءاً من عالم الفيلم القديم ١

كان من الصعب لا تذهب أى جائزة للفيلم السوفيتى الوحيد الذى عرض داخل المسابقة الرسمية ، وهو فيلم « زائر المتحف » للمخرج كونستانسكي لوبياشانسكي . ومنذ الولادة الأولى ينأى بذاته من هذا الفيلم ليس إلا امتداداً لعلم يليمه السابق « خططيات من رجل ميت » (١٩٨٦) . فالقىسان — كلهم — يدوران حول عالم البشرية الذى تحولت إلى حطام في أعقاب حرب ذرية شاملة . لكن « زائر المتحف » يأتى على عكس « خططيات من رجل ميت » الذى غير بشخصياته العديدة ، والدراما الكامنة تحت سطح الحياة الكثيفة التي يعيشها الأحياء الموقن في الانفاق هرباً من الاشتعاع النرى . إن « زائر المتحف » يبدو أشبه بونولوج لاترى فيه سوى بطله الوحيد يطوف في (متحف) المقربات البشرية التي استطاعت أن تنجو من الموت في الحرب النذرية ، لكنها أصبحت مشرعة إلى حد الشاعة . إن أشداء البشر هؤلاء ي Emerson من يظل هو

وبعداً من تلك اللحظة ، يتدخل المعلن : العالم الواقعى الحقيقى الذى ينتهي إلى عصر مضى ، وعالم الزيف الأخلاقي المعاصر . وترفض الزوجة الاستمرار مع زوجها بعد أن أصبحت الفتاة الأمريكية تشاركتهما حياتهما . وعندما يحاول الزوج اقتحام زوجه ببراءته ، وينذهب بها إلى حالة النهر حيث أفقد الفتاة الأمريكية من الغرق ، تلقى الزوجة بنفسها إلى النهر محاولة الاتسخار ، لتخرج بدورها في عالم الإعلانات ، ملونة داخل غسالة أوتوماتيكية .

وبقدر ما يشير الفيلم من المتعة ، فإن روح المثل ، والملارة ، والساخرية من الذات ، تسرى في أعماقه . وينظر طوال الفيلم تأسف نسرك : هل دفعت إيطاليا ثمناً باهظاً في أعقاب الحرب العالمية الثانية لكي تضيّع ما هي عليه اليوم : تناقضًا دائمًا بين الماضي والحاضر ، الدين والجسد ، القومية الإيطالية والزعامة الأمريكية ؟ وينتهي الفيلم بالتأكيد على تناقض أكثر حدة ، بين

ذاته الخلاص لنفسه ، وينتهي الفيلم بمشهد طوبيل ، يستمر عشرة دقائق كاملة ، ودون قطع واحد ، يسر فيه البطل بيته بشديد من مقدمة الكادر إلى أعمقه ، حيث تظهر الشخص في أقصى الأفق ، وهو ينادي الله أن يخلص البشرية من الدمار .

### وملاذ الإنسانية ١

\* \* \*

ذهبت جائزة أفضل ممثلة إلى كاتچ سو - بون عن الفيلم الكوري الجنوبي « الصعود » أو « التسامي » من إخراج آم - كون - تيك . وبدور الفيلم حول قصة فتاة تنازعها الرغبة في الحياة من ناحية ، وأنساني الروح من ناحية أخرى . وبجسد الفيلم هنا الصراع في اضطرار الفتاة - التي لم تكن قد نضجت بما فيه الكفاية بعد لكي تواجه الحياة - إلى الدخول في سلك الراهبات البوذيات ، حيث يكون عليها أن تهجر العالم ، وأن تجاهد من أجل « التسامي » أو التحول إلى التراثانا ، الروح المخلصة . لكن الفتاة لا تستطيع - بفطرتها الطبيعية السيطرة والأنسانية - أن تهرب من العالم ، أو بال الأخرى أن تهرب من مسئوليتها تجاه العالم ، فتحديث المساعدة الرجل قابله بالقرب من الدبر ، ويكون جراوها أن تطردها رئيسة الراهبات ، تعود إلى العالم من جديد ، حيث يكون عليها أن تعيش فيه في أوحال الحياة اليومية . وما سماها .

ويضفي الفيلم على ذلك الصراع بين الروح والجسد ظلالاً سياسية ، فيجعله أيضاً صراعاً بين كوريا الماضي المفتلة بالتراث البوذي ، وكوريا الحاضر التي تعيش فترة غليان تاريخية . فالفيلم يجعل حلقة الأحداث تختتم بعض التفاصيل الصغيرة التي تشعر إلى اللحظة المعاصرة : دورة سول الأربعية ، والظاهرات الطلائية التي تقابلها قوات البوذيين بالتفعم والبطش . وعلى الرغم من أن الفيلم يدور أحياناً وكأنه يحاول أن يقول كل شيء عن كل شيء ، دون أن ينجح في ذلك بالطبع ، أو كأنه يسعى لإبهار من خلال الجمع بين التفاصيل

لقد اتسمت الزرعة (الإنسانية) في « زائر المتحف » بعالم المطلق ، وإيقاعه البطيء ، وألوانه الحمراء القاتمة - اتسمت بالتأمل المتأنف برقة والعدمية الطاغية ، وهي الملام التي كان من الصعب - في السنوات السابقة على سياسة الجلاستون - أن تراها في الأفلام السوفيتية .

وبينا يختار « زائر المتحف » أن ينزل إلى الجميع ، في نوع من الخيال العلمي السوداوي ، فإن الفيلم الأمريكي « عش من حديقه ». قد اختار العودة إلى جميع من نوع آخر ، إلى فترة الثلاثينيات ، في ذروة الأزمة الطاحنة التي عانى بها العالم الرأسمالي .

ويتناول الفيلم - الذي أخرجه هيكتور باينيكو صاحب فيلم « قبلة المرأة العنكبوت » - ذلك القطاع الكبير من الشعوب والمهاتير والقراء الذين يفرزهم المجتمع الرأسمالي ، فيجعلهم يعيشون كأشعب الضيافة المتكررة والمهملة ، على حافة المجتمع ، في مدن يقطنونها من عربات السكك الحديدية القديمة ، يقضون فيها أيامهم وليلياتهم ، يمارسون الحياة والموت ، الجنس والقتل ، بأبشع معرفته الإنسانية من صور .

وفي الحقيقة أن قيمة الفيلم الحقيقة تبع من أنه يكشف عن جوهر التناقض في العالم الرأسمالي مجسدًا في أزمة الثلاثينيات ، وذلك حين يشير إلى أنه على الرغم من أن المجتمع الأمريكي كان قد بدأ بالفعل - في الفترة التي يصورها الفيلم عام ١٩٣٨ - في أن ينفيق من أزمته ، فإنه ظل يرفض القراء ، وينبذهم ، وكأنه يحتفظ بهم في (متحفه) لكي يكمل صورة عالمه الرأسمالي (الحر) ! ومن خلال البناء الفيلي الذي يجمع بين السرد

الفالكلورية ، والبنية البوذية ، والمليودrama ، والقضايا السياسية ، على الرغم من ذلك كله ، فإنه قد نجح إلى حد كبير في التعبير عن قصيّته الإنسانية الأساسية بعمقٍ وحرارة بالغتين .

ويخار الرجل — الذي قرر استئثار مواهبه غير المادية في عالم الاستمرارات الليلية — اسم « هانوسين » ، وتزيين شهاته في أوروبا كلها ، ليصبح جزءاً (أسطورياً) خرافياً من (واقع) أوروبا الثلاثيات . هذا يهدو هانوسين — عندما يتبعه صعود هتلر والنازيين إلى السلطة — بشيراً وذريراً في الوقت ذاته لاقراب أوروبا من حافة الإيهار . ( وهنا يلتقي فيلم « هانوسين » في مفارقة وتناقض عنيفين مع « الديكتاتور العظيم » ) . وبعد أن يكون هانوسين — نصف البني ونصف الدجال — قد أصبح جزءاً من عالم النازية ، يفضّل عليه النازيون ، وفي مشهد يذكرنا نهاية فيلم سابق لسايبر « الكولونيل ديدل » ، يقتلونه في الغابة عند الفجر .

وعلى الرغم من تلك الحرفيّة التقنية العالمية التي لا يمكن أن تخطفها العين في فيلم سايبور ، فإنّ الفيلم يدوّن غير متّفع عندما يجعل من هذا البطل الفاضئ ، ذي القدرات السحرية الخارقة ، تعبيراً عن العملية التاريخية الحقيقة الصعود النازية .

ولقد كان عرض آخر أفلام المخرج العظيم بوريس إيفانز تكريماً لهذا الفنان الذي كان قد رحل عن عالمنا قبل أيام معدودة من بداية المهرجان . والفيلم هو « قصة الربيع » الذي أخرجه إيفانز بعد سنوات طويلة من التردد ، وبعد رحلة طويلة في الحياة والفن ، عمل فيها منذ بداية الثلاثيات في السينما السجّيلية ، ثم انتقل إلى العمل في أسيانيا إلى جانب الجمهوريين خلال الحرب الأهلية ، ثم إلى الاندونيسيا بعد استقلالها عن هولندا ، وأخيراً إلى الصين : الوردة والمضمار ، حيث قضى بقية حياته هناك .

وفيلمه « قصة الربيع » فيلم ساحر يحقّ ، يجمع في تقنياته شديدة البراعة والإبهار ، بين النزعات السجّيلية ،

لكن تلك المرأة بالتحديد هي ما فتقده الفيلم الفنلندي « آرطيل » لخوجه أكبي كاريسماتيكي ، وهو الفيلم الذي فاز بطله تيورو بـ جائزة أفضل ممثل . وللحقيقة أنه لم يكن لهذا الفوز مثيره ، خاصة وأنّ المعالجة الدرامية للفيلم لم تكن تتيح لأكبي ممثل أن يبرز مواهبه ، فهي معالجة شديدة البرود والحياة واللامشارة والتقريرية لقصة شاب دخل السجن لجريمة لم يقترفها ، وبغير المربّع مع رفق زنزاته ، وعلى حين ينجح البطل في الهرب على سفينة شحن بضائع تدعى آرطيل ، وتلتحق به امرأة كان قد قابلها بالصدفة قبل إلقاء القبض عليه ، فإن الصديق — كالعادة في مثل تلك الأفلام — يموت مضحياً من أجله .

ويتحاشى الفيلم تماماً أن يؤكّد على دوافع الشخصيات ، أو حتى الظروف الاجتماعية التي تعيش فيها ، مما يؤدي إلى انقاد المخرج للتعاطف مع الشخصيات أو الفاعل مع الأحداث . ولعل أطرف تعليق على الفيلم جاء من صحفي سوفيي يتساءل فيه كيفية (الالتحاق) بالسجون الفنلندية لأنّه يرى قضاء أجزاءه القادمة فيها ! وذلك أن تخيّل المعنى المردوج الساخر في كلماته !!

إلى جانب أفلام المسابقة الرسمية ، قام المهرجان بتنظيم بانوراما لأفضل الأفلام التي عرضت خلال العامين الماضيين في مجموعة من المهرجانات السينematographique العالمية ، مما أضفى عمقاً فنياً واسعياً على المهرجان الذي لم تكن بعض الأفلام التي عرضت داخل المسابقة جديرة به .

من المحرر يتأيّد فيلم « هانوسين » لشيفان سايبور استكمالاً لسلسلة الأفلام التي يحاول فيها المخرج أن يلقي الضوء على شخصيات من التاريخ المغربي الحديث ، وبعد بها تصوير الواقع الواقع على أوروبا في أواخر القرن التاسع

الطلق ، في ساحة خالية ، ويأنى طفل صغير حاملًا كرسمه الخشى ، يختار أفضل مكان للجلوس أمام الشاشة ، وجلس متظرًا بداية العرض .

أما فيلم « صغير غجري » للمخرج البوهولسكي الشاب إمير كورستوريتسا ، فيتناول قصة شاب غجري ، تكاد تكون رمزاً لقصة الإنسان في براءته الأولى ، واضطراوه للانغماس في أوحال العالم الذي يظل على قيد الحياة . إن الفتى الغجري المراهق يشق فتاة ، وينهيان لعمده جهينا في بحيرة في طقس احتفال وشي غريب . لكن، أمن الفتاة تريده رجالاً ( ناجحاً ) ، ويتحقق هنا النجاح — كأتفافه الظفروf الاجتماعية ، عندما تضطهنه الظروف إلى مرافقه واحد من ملوك الغجر الذي يسيطر على مملكة صغيرة من الشحاذين والضائبين والغواصين والعاهرات . وبعدها تخيم النفي حتى يصبح مساعدًا لملك الغجر . وحين يعود بالأموال التي سرقها ليتزوج الفتاة ، يكتشف أنها أصبحت — أملاً ، ويرفض — بعد أن علمته الحياة المرارة وجعلته لا يصدق وجود شيء اسمه البراءة — أن يوافق على أن الجين كم طفله . لكن الفتاة قوت وهي تلد طفلها ، الذي سوف يكون عليه من جديد أن يكرر قصة البراءة والسفروf .

ويمضي نسج الفيلم في رقة وشعاعية بين المادة والمأثيرية ، وبين الأرض والسماء ، وبين الواقع والخيال ، وبين الحياة والفن .

ثبت بـ المرأة بعد المرأة — أن معظم تجارب السينما الناجحة هي تلك التي تتناول العالم الإنساني ، بكل مرحلة ومسؤوليته ، وبساطته وتعقيده ، ونقاشه وعظنته .

إنها السينما التي تضع الإنسان في قلب هذا العالم ، ليؤكد على الدوام ذلك الشعار الذي تحلى عنه مهرجان موسكو هذا العام : « من أجل الإنسانية في الفن السينمائي ، ومن أجل السلام والصداقه بين الشعوب » .

والرواية ، والسينمائية في مرجع شيرلي صاف ، يتأمل فيه إيفانز ذاته ، والعالم ، ويلقى الضوء على التناقضات الجدلية في رحلة الإنسانية التي تمر الدھنة والأسى معاً في ذلك الوقت القصير الذي يند في حياة الإنسان بين الميلاد والموت .

ولا يتوارد سكولا عرض فيلم « سينا سيلندور » الذي يحمل نفس المزاج الساحر من الشعرين والماراثة . والفيلم عن فن السينما الذي يرى اسکولا — برأني — أنه فقد بهاءه القديم ، وانصرفت الناس عنه . والسينما في الفيلم هي تاريخ الفن السينمائي جسداً في تاريخ دار عرض في قرية صغيرة ، استقر بها يوماً مغار جوال يشتغل بالعرض السينمائي المتنقلة في الهواء الطلق ، لكن حب الناس للسينما جعله يؤسس داراً للعرض باسم سيلندور ، يربتها أبهة لكي يكمل مشروع أخيه . ويعرف الآباء على رائحة تعمل في الملأى الليلية لتتحول إلى العمل معه وتشاركه حياته . وتحول تلك البررة الإنسانية الصغيرة بدور عالم صغير من عشاق السينما : شاب يفتقد بالمرأة ويسعى من خلالها السينما وينتهي به الأمر للعمل في كابينة العرض ، لظلل تجارب حياته جيمها مقتبة مما يشاهده من أفلام . ورجل كهل يملك ملاكاً لبيع الكتب ، يذهب لمشاهدة الأفلام كل يوم انتباً بالمرأة الجميلة .

وفي دار العرض يدور تاريخ السينما ، بدءاً من لومبر ، ومروراً بالفنانين السينمائيين الكبار مثل لاخ ، وكابرا ، وفيليسي ، وتابافياني ... لكن دار العرض أصبحت اليوم مهددة بالأفلام لانصراف الناس عنها لمشاهدة البليغزيون .

وقال اليوم الذي يبدأ فيه بيع دار العرض لتحول إلى صالة للمزادات ، يأنى الحال كما يراه سكولا : ريقاً ، بسيطاً ، شاعرياً ، في أن الناس الذين يعشرون السينما يجب أن يدافعوا عنها . فنرى المشاهدين يقطرون الواحد بعد الآخر على دار العرض ، يجلسون على الكراسي التي كان العمال على وشك انزعاعها . وينتهي الفيلم بنسقطة البداية ، بالأبيض والأسود : شاشة عرض في الهواء

تليفزيون

# الكهف والوهم والحب

سليمان شفيق

تلك الشخصية التي قدمت بشكل غير مفهوم . وتحتل المهرلة بأن يبتكر محمد جلال عنصر نسائي في الضبط الأحرار وهي احدى عاهرات الملك ( هالة صدق ) ومن فراش الملك إلى ذروة الوطنية حيث يفرد لها المسلسل زماناً وأداء دوراً أكبر من كافة الضباط الأحرار مجتمعين بحيث يبدو الأمر في النهاية كما لو أن التغير في مصر لم يأت بفعل قوى ثورية ووطنية أثerta ثورة يوليو بل إن التغير قد جاء من داخل الكهف أو قل فراش الملك ذاته .

شهد التليفزيون المصري مؤخراً وبعد مسلسل رأفت المحجان موجة من الأعمال الوطنية . في إطار تلك الموجة قدمت أعمال جادة وهادفة وأعمال أخرى - وتشكل الأغليمة - كان الهدف منها هو تزيف التاريخ درامياً ومزجه بالحاضر لتشكيل رؤية عن الحاضر واستبطاط مفاهيم مشوهة لمستقبل يحكمه العجز . وفي هذا السياق لعب مسلسل « الكهف والوهم والحب » دوراً هاماً كنموذج للدراما التليفزيونية التي تستهدف تزيف الوعي والتاريخ معاً .

## الكهف :

قدم المسلسل كفاح الشعب المصري في الستينيات على أنه وهم كبير وأفراد مساحات واسعة للتعذيب والقتل في السجون والاختلالات في القطاع العام وأبزر بشكل خاص عملاً البوليس الأنجلمرى والسرائى كمتلبين للاتحاد الاشتراكى والتجربة ككل ( صلاح قايل - رئيس مجلس ادارة شركة الكرنك للتبسيج وعضو اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى ) من جهة أو فائز أو به الراقصة ( شهيرة ) . بحيث لا يدري الأمر أن يكون دفاعاً عبيداً عن التعذيب الذى يحدث الآن ووضعه في سياق مبرر . كل هذا لا ينفي وقوع تعذيب لقوى سياسية راح ضحيتها

قدم المسلسل مصر الأربعينيات والخمسينيات من خلال ملك وسم ( محمد وفيق ) وحاشيته ونساء وكلهم يرتدون الملابس العصرية ويتمعن بالذكاء والحضارية وفي المقابل حركة وطنية ضعيفة يمثل الطلاب ببناتها الأساسية ( رغم أن تلك الفترة شهدت تكوين اللجنة الوطنية للعمال والطلبة ) وقدم المسلسل مجموعة الطلاب بشكل هزل أحدهم معروف ولم يتحمل التعذيب ( عبد العزيز مخيون ) . وأخر مدعى بتحول للعمل مع البوليس السياسي ( احمد بدير ) وثالث فار إلى لندن للدراسة ورابع غير قادر على الفعل ( نبيل الحلفاوي ) الذي لعب شخصية صابر عبد القوى

شهداء مثل شهيد عطية وليس اسحاق وفريد الانجليزي في العطاء حيث يقاتل عادل في حرب حداد وآخرين ، الا ان ذلك لاينفي الانجازات ١٩٧٣ ويحقق النصر مرتين ، مرة قتالا والمرة الأخرى بالزواج من أمل (المستقبل) بعد استئثارها للمرحلة الناصرية .  
ولازلت ندافع عنها حتى الآن .

#### الطب :

وكان تحولت هالة صدق من فراش الملك الى الوطنية نراها محجة تطمح للحج ويمسح المسلسل بشكل كامل صورة الحركة الوطنية المصرية ليصبح تاريخها رهنا بتاريخ العاهرات والغوازى وعملاء النظام الملكي والبوليس .  
وهنا يسفر المسلسل عن وجهه الحقيقي ويترسخ عادل حميد رئيس قلم البوليس السياسي من أمل ابنه منظمة الشباب وكما جاء الحل من رحم النظام الملكي يستمر احفاد النظام الملكي والبوليس

رد على رد

## اجابات وتعليقات موجزة على أسئلة واتهامات غاضبة

بشير السباعي

بادئ ذي بدء ، أرجو من القارئ الكريم اعفاني من « الرد » على مهارات و شتائم الدكتور رفت السعيد التي عاد الى شحذ نصاها في عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة .

والواقع انني كنت قد قصدت من وراء نيرة ردى - المادحة - على مقالة الذي نشره في عدد مارس ١٩٨٩ ان تكون رسالة غير مباشرة اليه تدعوه الى تحبس الانحراف الى المهارات والشاتم ، خاصة وأن المعرك الفكرية لا يمكن كسبها عن طريق مثل هذه الوسائل . ولكن يبدو أن رسالتي الى الدكتور لم تصل ، وأنا لأأملك سوى الأسف لذلك .

\* \* \*

اجابات على تساؤلات :

يسأله الدكتور رفت السعيد : أين ومتى وكيف كان سطرين طرفا في مناظرة حول اشكال ومراحل تطور التنظيم الاجتماعي ؟

وجوابي على هذا التساؤل هو أن سطرين قد تحدث عن اشكال ومراحل تطور التنظيم الاجتماعي في كتابه الشهير : « المادية الجدلية والمادية التاريخية » في عام ١٩٣٨ والذى يشكل الجزء الثانى من الفصل الرابع من كتاب : « تاريخ الحزب الشيوعى السوفيتى / البلاشنة / ». وفي هذا الكتاب يحدد سطرين خمسة أشكال اساسية للتنظيم الاجتماعى ولا يشير الى فقط الآسيوى للانماج<sup>(١)</sup>.

أما المانظرة السينائية ضد اطروحة ماركس عن الغط الآسيوى للإنتاج فقد بدأت على نطاق محدود فى عام ١٩٢٩ ثم اتسعت فى عامى ١٩٣٠ و ١٩٣١ . وكان أبرز فرسان هذه المرحلة هم ج . دوبروفسكي وى . يولك ووم . جوديس . وقد اتهموا ماركس بقصور المعلومات ويعمل فهم الغط الاقطاعى للإنتاج ( ج . دوبروفسكي ) ويعمل فهم تعالىه هو ( ي . يولك ) . ويمكن للدكتور الرجوع إلى كتاب ج . دوبروفسكي : حول مسألة جوهر الغط « الآسيوى للإنتاج » ، موسکو ، ١٩٢٩ ، بالروسية ، وإلى مداخلة ي . يولك المنشورة في كتاب : « مناقشة حول الغط الآسيوى للإنتاج » ، موسکو ، ليننجراد ، ١٩٣١ ، بالروسية ، وإلى مداخلة م . جوديس في هذا الكتاب الأخير . كما أن الباحث الاقتصادي السوفيتى الشهيرى . فارجا قد قدم عرضاً جيداً لهذه المانظرة في كتاب : « دراسات حول مشكلات الاقتصاد السياسي للرأسمالية » ، موسکو ، ١٩٦٤ ، وبالروسية . وتحيل الدكتور إلى الترجمة الانجليزية لهذا الكتاب ( ص ص ٣٣٠ - ٣٥١ ) ، والمنشورة في موسکو في عام ١٩٦٨ تحت عنوان : « المشكلات السياسية — الاقتصادية للرأسمالية »<sup>(١)</sup> .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : ما هو المقصد بالقول بأن مراحل التطوير الخمس (المشاعية البدائية — العبودية — الأقطاعية — الرأسمالية — الشيوعية) مراحل « ضرورية »؟

وجواب على هذا التساؤل هو أن المقصد بهذا القول هو أن المراحل الخمس مراحل لابد لاي يجتمع بشري من المرور بالمراحل الأربع الأولى منها كلها قبل أن يصل إلى المرحلة الشيوعية ، وهو قول استنكره ماركس بشدة في عام ١٨٧٧<sup>(٢)</sup> ، كما أنه يتعارض مع الواقع التاريخي .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : بأى حق سمع كاتب هذه السطور لنفسه تصنيف المستشرقين السوفيت إلى ثلاث مجموعات متباينة في المانظرة حول مشكلات التطور التاريخي للبلدان الشرق و تحديد اسماء ممثلين بارزين لهذه المجموعات ؟

وجواب على هذا التساؤل هو أن هذا التصنيف وهذا التحديد ليسا من عندي — رغم أنهما من حقى ومن حق كل متبع للاشتراك السوفيتى فى مصادرة الأصلية ١ — بل هما من عبد المستشرق السوفيتى ل . ب . آلايف والذى قام بهما فى مقال يمكن للدكتور الرجوع اليه فى مجلة « شعوب آسيا وأفريقيا » الروسية ، العدد ٤ ، عام ١٩٧٧ ، ص ص ٦٧ — ٧٩ !

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد أخيراً — واعتذر للقارئ الكريم اذا أورد هذا التساؤل (ا) واد أجب عليه : اذا كان بشير الساعى يضع توراييف فى الدرجة العاشرة ، ففى آية درجة يضع بشير الساعى لنفسه ؟

## المادية التاريخية :

يعلن الدكتور رفعت السعيد نقطتين يدعو إلى وجوب التوقف عندهما :

- ١ - ان المادية التاريخية ركناً اساسيًّا من أركان الماركسية .
- ٢ - ان المادية التاريخية تقوم على اساس اطروحة مراحل التطور الخمس وأن هذه الأطروحة تشكل جوهر المادية التاريخية .

بالنسبة للنقطة الأولى ، لأدري بالتحديد ضد من يعلنا الدكتور ، فـأى ملم بالماركسية سواء أكان ماركسياً أم لم يكن ، لا يمكن أن ينكر هذه الحقيقة .

وبالنسبة للنقطة الثانية ، يذكر الدكتور مasicic ان قاله في عدد مارس ١٩٨٩ من هذه المجلة و MASICIC أن ردنا عليه في عدد ابريل ١٩٨٩ . وللمرة الثانية يعجز الدكتور ، الذي يزعم أن ماركس وإنجلز ولذين يؤيدون هذا الرعم ، عن ايراد استشهاد واحد من ماركس أو إنجلز أو لينين لتأييد زعمه ، وبدلًا من ذلك ، يعلنا الدكتور إلى السيد غلizerman . الذي لاتعلو درجه كثيراً عن درجة السيد تورايف !

وحسماً لهذه النقطة ، أود أن الفت انتباه الدكتور إلى أن ماذكره كاتب هذه السطور في عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة عن جوهر المادية التاريخية لم يكن أكثر من طرح لما ذكره إنجلز عن هذا الموضوع في رسالته إلى ج . بلوخ بتاريخ ٢١ - ٢٢ سبتمبر ١٨٩٠ وفي مقدمته للطبعة الأنجلوسaxonية للكراس : « الاشتراكية : الطروباوية والعلمية » ، الصادرة في عام ١٨٩٢ - وأرجو من الدكتور لا يتصور انى كنت أزرع « لعما » تروتسكيا في طريقه ، فالرسالة والمقدمة مشهورتان الى حد بعيد !

## نقط مستقل أم حالة خاصة نقط آخر ؟

يشير الدكتور رفعت السعيد إلى أن ماركس وإنجلز لم يعتبرا فقط الآسيوي للانماط نمطاً مستقلاً ، ويحاول الابهام بأن ماركس وإنجلز كانوا يعتبران هذا النقط حالة خاصة من حالات العبودية أو الاقطاع !

وعلاوة على أن الدكتور لا يثبت صحة هذه الادارة ولا مشروعية هذا الابهام ، فإنه عندما يورد جملة ماركس الشهيرة في مقدمة كتاب : « مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي » والتي يتحدث فيها ماركس عن أنماط النماط متغيرة ، يخلف عمداً اشارة ماركس إلى النقط الآسيوي للنماط والتي ترد قبل اشارة ماركس إلى الأنماط الأخرى : القديم والاقطاعي والبورجوازي الحديث !

وجوابي على هذا السؤال هو أنى أضع نفسي في الدرجة التي يضع نفسه فيها أى إنسان عادى بسيط يحترم الحقيقة التاريخية ويدافع عنها في وجه أى مزور لها ، حتى ولو كان هذا المزور عضواً في معهد الاستشراق أ

وللابلاغ على تفنيد تفصيل مثل هذه الاشارة وهذا الاجماع ، نحيل القارئ إلى كتاب الباحث السوفيتى إ. فارجا الذى سبقت الاشارة اليه .

ابتكار :

ويستخدم الدكتور رفت السعيد مصطلحاً جديداً من ابتكاره ، هو مصطلح « التشكيلة الخمسية » !

وتعليقها على هذا الابتكار ، تذكر الدكتور بأن الممكن الحديث عن « تشكيلات اجتماعية — اقتصادية » وعن خطط هذه التشكيلات ، أما الحديث عن « تشكيلة خمسية » فهو لغز من الالغاز ، لا أحد ولا أقل !

« تأمين » أحد صادق سعد حساب « التروتسكية » !

ينصور الدكتور رفت السعيد أن هناك مؤامرة لـ « تأمين » أحد صادق سعد حساب « التروتسكية » . وهذا التصور لا يستند إلى أي أساس . فمعربة أحد صادق سعد مع الستالينية معركة جزئية ، وتبني أطروحة فقط الآسيوى للإنتاج ليس علامية فارقة من علامات « التروتسكية » التي يحملون الكثيرون عندها الحديث عنها واصدار احكام بشأنها وبشأن علاقتها بالماركسية دون أن يكونوا قد اطلعوا على كتابات تروتسكى !

المسألة بالختصار ، هي أن « التروتسكية » تعتبر أطروحة فقط الآسيوى للإنتاج أطروحة ماركسية وأن البحث التاريخي هو وحده الذي يمكن أن يسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الأطروحة وأن حذف هذه الأطروحة ليس غير تزييف لآراء ماركس عن أنماط الانتاج وأن الستالينية قد تورطت في مثل هذا التزييف !

فما الذي يثير الدهشة في هذا الكلام ؟

وما هو « المنطق » الذي يميز اعتبار هذا الكلام عداء للماركسيّة أو دليلاً على الانتقائية ؟

## المواضيع :

- (١) انظر ، « تاريخ الغرب الشهري السوفيتي (الباحثة) » ، موسكو ، ١٩٤٣ ، ص ١٢٣ ، بالإنجليزية .
- (٢) يعترى ، فارجا ( ١٨٧٩ - ١٩٦٤ ) من أبرز الباحثين الاقتصاديين السوفيت ، وهو من أصل هجري . وقد عارض جوانب من الساتلية خلال أواسط الأربعينيات ، الأمر الذي قاد إلى التشكيل به . ولم يغير رد الأعتبار له إلا بعد موته ستلين .
- (٣) انظر ، رسالة ماركس إلى هيئة تحرير مجلة « المذكرات الوطنية » الروسية ، والمشورة إلى كـ . ماركس وف . إنجلز : « المراسلات المختلفة » موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٣١ - ٣٢ ، بالإنجليزية . وفي هذه الرسالة ، المأامة ، يسيطر ماركس من ميخائيلوفسكي على النحو التالي : « انه يشعر أنه يجب عليه وجوبا مطلقا أن يمسح منظمه التاريخي لاصح الرأسانية في أوروبا الغربية وأن يخوله إلى نظرية تاريخية - فلسفية عن الطريق العام الذي كتب على كل شعب أن يسلكه ، لأنها كانت الظروف التاريخية التي يجد نفسه فيها ، حتى يصنى له أن يصل إلى نهاية الأمر إلى شكل الاقتصاد الذي يمكن اكتمل تطوره للإنسان ، إلى جانب أكبر اتساع لقوى الانماجية للعمل الاجتماعي . لكنني اطلب عفوكم» . وقد وصف ماركس مثل هذه النظرية التاريخية - الفلسفية بأنها « مفارقة التاريخ » !

ومن الواضح أن كلام ماركس هنا يتعارض على طول الخط مع مخطط المراحل الحمس الضرورية الذي عرضه ستلين في كتابه « المادية الجدلية والمادية التاريخية » و « الذي خلق مشاكل حسنة للمؤرخين السوفيت الذين استسلموا لاستعمال ستلين اطروحة ماركس عن النط الآسيوي للناتج ر . وايميدون انتسم في البحث عن تعاب المراحل الأربع الأولى في تاريخ كل شعب ول عملية اكتشاف عبودية أو انطاغية في تاريخ شعوب لم تعرف قط عبودية أو انطاغية ، الأمر الذي قاد إلى تزيف تاريخ شعوب بأكملها وإلى تحريف الدراسات التاريخية السوفيتية على مدار عقود . ولم يكن هذا التزيف وهذا التحريف غير نتيجة متعلقة للانطلاق من « نظرية تاريخية - فلسفية عن الطريق العام الذي كتب على كل شعب أن يسلكه » .

## مواصلة الحوار حول اليهودية والصهيونية في السينما

جاءتنا ثلاثة ردود ، تعليقاً على «قال سمير فريد ومقال أحد يوسف ، حول المسألة الصهيونية في السينما . الردود لكل من « مجدى الطيب وعبد الواب حاد ، وشكري الشامي .

وسوف ننشر ، منها ، الرد الأول للكاتب مجدى الطيب على الرغم ما فيه من بعض التجاوزات اللغوية . لكن مقال شكري الشامي يصعب نشره ، باعتباره رداً أو مناقشة موضوعية ، فهو حافل مثلاً بوصف بعض النقاد السينمائيين بالطاغون والمناشاة وإبلاغ البوليس والسياحم ، والعديد من الشتائم الشخصية التي لا يصح تداولها في حوار فكري حول قضية فكرية ذات طابع حساس وملتبس . وهو يصف نفسه بأنه زملاء جيل محمد مندور وغنيمي هلال والعالم والراغي وعلى أدهم ، ويري من غيره من النقاد خُرساً وصُمّاً وبُكما .

أما المقال الثالث فيصعب نشره لأنه بالغ الطول والفحمة ، لا يصلح كرد أو تعليق ، وإن كان يناقش القضية بالتفصيل ، ويقليل من الحدة ، عن سابقه .

وقد ناقشت رئيسة التحرير القضية بتفصيل واضح في افتتاحية العدد الماضي ، مبينة الموقف الفكري الذي تتطالق منه « أدب ونقد » ، وهو — مجدداً — التفريقي بين اليهودية كدين والصهيونية كحركة سياسية عنصرية استيطانية .

وعلى الرغم مما في المقال الذي احتزناه للنشر ( موضوع مجدى الطيب ) من الحديث عن أفلام لم تشاهد ، والاعتداد على إيجار غير مؤقة ، وإتهام التقسيمين بالتطبيع من الأبواب الخلفية ، إلا أنه — مع ذلك — بحمل وجهة نظر أكبر مما يحمل شاتم وادعاءات وخروج عن مجرى الموضوع الأصلي .

ويبدو أن الحاجة تزداد إلحاحاً لخخصيص عدد من أعدادنا القادمة — أو ملف كامل — لمناقشة هذه القضية الحساسة الكبيرة ، حتى لا نظل نضرب في مثالية عنصرية ، مشابهة — من إحدى الروايات — للعنصرية الصهيونية نفسها ، وإن اختلفت الأشكال والألباب .

« أدب ونقد »

---

رد على الناقد سمير فريد

---

## أوهام التطبيع التقدمي

محدث الطيب

في بحث بعنوان «السينما العربية الجديدة : الأمة ، الذاكرة ، المنفى» قدمه الدكتور فريد بوجدير لندوة السينما العربية في مهرجان دمشق السينمائي الخامس كشف الباحث عن عدد كبير من صناع السينما العربية الجديدة في المهجر يسعى للتغيير عن أمته بالبحث في ذاكرته، أيام الطفولة . وضرب مثالاً على ذلك بالخرج التونسي نورى بوزيد صاحب فيلم «ربع السد» و«ربع الجزائر» محمد الأخضر حامينا صاحب فيلم «الصورة الأخيرة». ولاحظ بوجدير أن فيلم «ربع السد» يحتوى على شخصية يهودية أيجابية غير صهيونية ونفس الشيء في فيلم «الصورة الأخيرة». ويدرك الباحث أن هذا يدل على «أن الحبيبات الناتجة عن الإيديولوجيات القومية قد عصفت بالحرمات التي كانت مفروضة باسم التقدمية إذ كان من المستحبيل التفكير على هذا التحول في فترة الالتزام البرجوازي السابق»<sup>(١)</sup>. وعلى نحو مشابه انطلق الناقد السينمائي سمير فريد في مقالة بعنوان «الأوهام العربية والحقيقة الفلسطينية» الذي نشرته مجلة «أدب ونقد» في عدد أبريل ١٩٨٩ حين أذكر على الشاب التونسي أن يفهم فيلم «عرس الجليل» اخراج ميشيل خليفي بأنه صهيوني عقب اعلان فوزه بالجائزة الذهبية لمهرجان قرطاج عام ١٩٨٨.

ووجه الخطورة في المقال أنه يبني وجهة نظر باتت تطاردنا في الآونة الأخيرة تنادي بضرورة الفرق بين ما هو يهودي وصهيوني . وفي سبيل ذلك وليس ثمة غضاضة في الترحيب بأفلام مثل : «ربع السد» و «الصورة الأخيرة» أو حتى «عرس الجليل» بزعم أنها أفلام تؤمن بأن التحرير لا يكفى ، وما تدعوه اليه هو المقاومة الذكية التي تأخذ بعين الاعتبار ميزان القوى . — نص كلمات خليفي — أو «رفض الأحكام السائدة الاحادية الجانب التي تأتي على حساب الحقيقة » — كما يقول سمير فريد — فالمسألة لاتحمل شبهة اذعان او استسلام للعدو من وجهة نظر الناقد ولكن « ذروة المقاومة أن نعيش مع هذا الشعب الملقى حتى لأن الموت كما يريده »

ولعل الخجل الذى شعر به كاتب المقال عقب هزيمة يومنى حين اكتشاف «بشرية البشر فى اسرائيل» وما استتبع ذلك من تفسير للهزيمة بقوله : «أن أحدا لا يستطيع ان يتصر وهو لا يعرف من يحارب أو بالآخر وهو يحارب أشباحا غير محسدين على أرض الواقع» يفسر المسألة كلها ، فالواقع يؤكد أن هناك اختلافا متعمداً تجاه فى التسلل الى عقول بعض مثقفينان وحظرهم إلى «دعاة بطبيع تقديمى» بزعم أن اليهودية شىء والصهيونية شىء اخر ، متجاهلاً — عن عمد — أن بالفور حين أصدر وعده المشهوم نص على «اقامة وطن قومى للبيهود في فلسطين» فاليهودية والصهيونية وجهان لعملة واحدة . وإن لم يقنع البعض بذلك فهذا يعني هدم القضية الفلسطينية من الأصل ، فأين تكمن المشكلة ما دمنا نعرف بحق اليهود — ماداموا ليسوا صهاينة — في اقامة وطن لهم في فلسطين ؟

نعود لعرض الجليل لنرى فيه وجها آخر يختلف عما طرحة الناقد سمير فريد ، فالفيلم انطلق في المقام الأول من دعوة مخرج ميشيل خليفى التي يقول فيها : «إن كان الفيلم قد امتنع عن رسم صورة العدو في إطار ساخر ففي هذا تأكيد على آدمية العدو قبل كل شيء ، فالشخصية الاسرائيلية بالنسبة لي هي شخصية آدمية قبل كل اعتبار» . و قوله أيضاً : «إن في افعال الشباب الفلسطينيين نوعاً من الصياغة لا يخلو منها الجيش الاسرائيلي» برغم انه لم يصور قط هذه الأفعال الأخرى بل تعمد اظهار القائد الاسرائيلي وجنوده بشكل رقيق للغاية مما أضفى عليهم نوعاً من الاحترام والمهابة امام صلف وغباء اهل القرية — الفلسطينيين — وذوبيهم على اهانة الضيوف (١) والساخرية منهم طوال العرض ما دعى البعض الى القول أن فيلم «عرض الجليل» يصطحب صورة مشرقة للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية . فإذا حاولنا ان نحاكم ميشيل خليفى بناء على ما يصرح به للصحف يسارع كاتب المقال باغلاق هذا الباب بقوله : «احاديث ميشيل خليفى الصحفية لا توضح وجهات نظره وإنما تزيدها الباسا في بعض الاحيان» ومع ذلك يستشهد كاتب المقال به حين يقول فقط : إن هذا الفيلم صور في فلسطين برغم انف الاحتلال الاسرائيلي وليس بفضلة » وانه صور « بفضل النضال الطويل من اجل صنع مساحات للحرية في قلب السيطرة الاسرائيلية » .

والحقيقة ان هذا الرعم ينتفي من اساسه بقول ميشيل خليفى في مجال آخر : «لكى نحصل على تصریح من الاسرائيليين تقدمنا بوجز حذفنا منه بعض الاشياء التي كان يمكن ان تثير ازعاجهم او تخلق مشاكل» . فأين هي اذن سينا المقاومة التي يراها سمير فريد في فيلم توافق السلطات الاسرائيلية عليه ؟ أم تراه يؤمن بديمقراطية اعظم دولة في المنطقة تلك التي تسمح بانطلاق سينا المقاومة من عباتها !

ان القول بأن فيلم «عرض الجليل» ناضل ضد السيطرة الاسرائيلية وصور برغم انف الاحتلال غير صحيح ، فالفيلم في صورته النهائية لا يدين العدو الاسرائيلي بل يفرط في اظهار الصور الاسرائيلية



وكانها حاتم وديعة . ثم يكرس للاحتلال على لسان المحاكم العسكرية حين يدعوه مختار القرية للبقاء حتى نهاية العرس فيقول : « في استطاعتنا أن نبقى معكم آلاف السنين ».

مثل هذه النزعة المتعاطفة التي تحملها بعض الكتابات في الآونة الأخيرة توكلد بما لا يدع مجالا للشك ان الصهيونية العالمية نجحت في التسلل الى هذه الكتابات فراح اصحابها يرددون نفس المقولات الخادعة التي تفرق بين الصهيونية واليهودية ، ولعل أكبر دليل على ذلك ان الفلام : ربع السد ، والصورة الأخيرة التي تسعى لدمج الشخصية اليهودية في المجتمع العربي والتي ورد ذكرها في بحث يوجد في تطاردها ايضًا تهمة الصهيونية حتى ان الصحافة الجزائرية افادت ان الكاتب الجزائري مراد بوربون رفع دعوى قضائية على المخرج الأخضر حامينا يتهمه فيها بالتضييق مع شركة كانون الصهيونية التي يملكها الاسرائيليان مناحم جولان ويورام جلوباس لاستئجار وتوزيع فيلمه « الصورة الأخيرة » . وأكد بوربون ان المخرج لم يتوقف يوما عن تأكيد مزاعمه الصهيونية الواضحة « من خلال تعريضه عن نفسه الى صحيفة فرنسية بأنه « وسيط سرى وأحد الجزائريين النادرين الذين يقومون باتصالات متكررة مع الاسرائيليين » (٢) .

من هنا فلا غبار ان تظل نظرة الشك قائمة تجاه خليفى وحامينا وبوزيد سواء في ندوة حزب  
الجمع أو غيرها من المخالفات التي لم يصلها ذلك النوع من التطبيع التقدمي الذي انتجه البعض في  
الآونة الأخيرة لأن جوهر الصراع العربي / الإسرائيلي سيقى أكبر من كونه ( خصم بين طفلين على  
شيء ما زال وانتهى بفعل الشمس الواحدة التي قربت بين ألوان الجلدين العربي والإسرائيليين ) .

بقيت مسألة اخيرة وهي الخاصة بقول كاتب المقال : « إن اعلان هذا الفوز جاء بعد اعلان  
فوز الفيلم بمائرة هانى جوهريه التي تقدمها منظمة التحرير الفلسطينية » لينفي عن الفيلم تهمة  
الصهيونية .

وفي رأىي ان هذا لا يعد مقياسا على الابطلاقي ، فمن حق أي شخص ان يرى في الفيلم ما يراه  
حتى لو منحه منظمة التحرير أرفع جوائزها لأن منظمة التحرير ليست صاحبة الحق الوحيد في تقدير  
الأفلام التي تعالج القضية الفلسطينية ومنحها صكوك الوطنية باعتبارها الممثل الشرعي والوحيد  
للشعب الفلسطيني .

---

#### هواش :

- (١) سير فريد ، فراحة نقدية لأعمال ندوة السينا العربية ، نشرة نادي السينا ، السنة ٢١ .  
(٢) الرأى العام ، جريدة يومية ، الكويت ، ١٩٨٩/١٢١ .

# عبد الوهاب .. ومن غير ليه

## عصام عبد الوهاب

إذا قلنا أن الحان عبد الوهاب شجية جداً .. ومتقدمة الصنعة وكانت الإجابة بنعم .. ولكن ملحين آخرين أيضاً ألحانهم شجية جداً .. ومتقدمة الصنعة .

وإذا قلنا أن عبد الوهاب في بعض أغانيه استطاع الربط بين معنى الكلمة وبين اللحن والتوصير الجيد لمعنى الكلمات بالموسيقى .. مثلاً .. وكانت الإجابة بنعم ، ولكن ملحين آخرين فعلوا هنا بشكل أكثر اكتمالاً .. مثل سيد درويش والشيخ إمام .

وإذا قلنا أن عبد الوهاب قدم من الأشكال والألوان المتعددة والجديدة الكثير وكانت الإجابة بنعم .. ولم يستطع أحد من الملحين الآخرين أن يقدم نصف ما قدمه عبد الوهاب في هذا كما وكيفاً .. وتلك هي الاضافة التي تحسب له وتعتبر إنجاهه .. عبد الوهاب هو بلاش شك «رائد حركة التجديد في الأغنية المصرية » . بعد أن حمل شعلتها من سيد درويش وسار بها في غير الطريق الذي كان يرمي إليه « سيد درويش » .. فقد كان التجديد عند « سيد » وسيلة للبلوغ لأغراض وأهداف أخرى تخص نضوج المرح الناتفي .. والتعبير عن القراء .. وإصلاح المجتمع .. وغيرها . بينما كان عبد الوهاب تبidiماً للتجديد والاستماع والطرب فقط . وهي اضافة حقيقة ومميزة تحسب عبد الوهاب على أيام حال .

ربما تكون الإجابة واضحة .. سهلة .. إذا سألاً .. لماذا نجح شريط أغنية « من غير ليه » في توزيع مبيعاته .. ف مجرد إسم عبد الوهاب على أغنية جديده .. وبصوته شخصياً .. بعد انقطاع طويل عن الفناء .. كفيل بنجاح الأغنية تجاريأً .

فعبد الوهاب هو الملحن والمغني الكبير منذ المشربات من هذا القرن وربما قبل ذلك .. حين كان يختفي في فرقة سيد درويش المسرحية فكان هو الشاب البسيع المنير بالفقرة الكبيرة التي حققتها « سيد درويش » في طريقة تلحينه عمن سبقه وعاصره .

وسار عبد الوهاب في طريقة الفنى نحو التجديد الذى كان سيد درويش قد بدأه .. متاثراً بطريقة الطلحين فقط .. وليس بالمعانى والاتجاه العام .

فمنذ أكثر من ستين عاماً وعبد الوهاب يختلي بالحنن .. سوتنت عاماً قدم فيها الكثير من الأغاني المتسرعة له ولغيره من المطربين والمطربات وبعد هذا الكم الكبير من الأشكال والألوان والقوالب المتعددة التي قدّمها عبد الوهاب .. يلح سؤال هو .. هل هناك إضافة للأغنية المصرية .. قدّمها عبد الوهاب .. وغيرها عن غيره من الملحين ! وهل هناك سمات واضحة لإيجاهه يمكن أن يمسى عليها من بعده .. مثلها هي واضحة وقوية عند « سيد درويش » مثلاً .. رغم حياته القصيرة ؟

فبعد الوهاب هو ذلك المعرض الكبير .. المائل .. الذي تجد فيه من الأخان والقراب الكلاسيكية .. إن الجديده والمترجح بالحان من أقصى الشرق لأقصى الغرب .. ولكنها مقدمة بشكل يناسب مع النوق المصرية والعربي فأى مشتغل بالموسيقى أو هاو لا يجب أن يفوته زيارة « معرض عبد الوهاب » الذى بسيفده وبطريقه وينتهي ..

ويطبق « مرسى جمبل عزيز » مؤلف الأغنية هذا المنهج على الحب .. نكتما جهنا لهذه الدنيا ما نعرف له .. فقد أحبت حبيبي ولا أعرف له وتنسى الأغنية في وصف احساس بالحب الذى أعطى المعنى لهذه الدنيا التي ليس لها معنى .. وكيف أصبح المعنى محسوساً ملسوساً لكن ولا اوصاف توصفها .. ثم الاحلام .. والفرح .. والخوف الشديد على هذا الحبيب الذى اذا ضاع .. فستطير كل معانى الدنيا ، ثم نداء في آخر مقطع إلى الحزن بأن يبعد بعيداً .

ولعل أجمل ما في الأغنية من معان هي الجملة الأخيرة التي قالت : لولا الحب ما كان في الدنيا ولا إنسان .. • • • والآن وبعد أن تحدثنا عن كلمات الأغنية دعنا نرى الفترة التي تعنى بها .. والتي أظهر فيها عبد الوهاب هذه الأغنية .. ماهي .. إذا كنا قد اتفقنا على أن السبعينات هي فترة هوّاوط جماعي وثقافي وفي .. فإن فترة الصحف الثاني من الثمانينات .. هي فترة الاستهلاك الكبير التي تعنى بها .. أن تم أكبر جريمة نصب في تاريخ مصر .. وأن يتسلط أصحاب شركات توظيف الأموال على أموال المودعين .. وعندما سألنا المسؤولين .. لماذا تضيع سنين طوبلة من المهد والعرق والكتفاج في صنع ميلع من المال .. يعيش عليه إنسان ؟ ولماذا ولماذا ؟ كانت الإجابة « من غير لي » .

ـ وكان قرار حل « المسرح المتجول » ثم عودته ثم لا شيء هو أيضاً من غير لي » .

ثم قوانين الاسكان الجديدة .. ومن قبل .. التقطيع مع اسراليل و... و... كلها « من غير لي » .

وأكمل عبد الوهاب مساره .. فكان جديداً متطروراً دائماً .. شجي الألحان كعادته .. حتى .. كانت فترة ما بعد نكسة ٦٧ وبالسبعينات التي قدم فيها أغاني عبد الحليم وأم كلثوم .. فيها من التفكك أكثر مما فيها من الارباط .. وبها استعراض عضلات في مقدمات موسيقية طويلة .. لا علاقة لها بمضمون كلمات الأغنية .. في ديكورات موسيقية زائدة ومضره بالوحدة العصوبية للأغنية .. وقد كان هنا انتاجاً للهبوط الذي أسرفت عنه الفرقة السياسية .. وما تلاه من هزيمة اجتماعية .. وافتتاح اقتصادي أثر على مستوى الفنون ككل .. وليس الأغنية فقط .. ثم كان عام ١٩٨٩ حيث ظهرت آخر أغانيه « من غير لي » وأول ما يلفت النظر في هذه الأغنية تشابه فكرة مطلعها مع نكرة قصيدة لست أدرى لاليانا أبو ماضي .. كان قد لحنها وغنّاها عبد الوهاب منذ فترة طويلة وهي تقول :

جت لا أعلم من أين ولكني أينت  
ولقد أصررت إمامي طريقاً فمشيت  
واسأبقي سائراً إن شئت هذا أم أينت  
كيف جت كيف أصررت طرقي  
لست أدرى

واغنية من غير لي .. تقول .. جاين الدليا مانعرف  
له ، ولا راهين فين .. ولا عازين ليه .. مشاوي  
موسومة خطاطرينا ، غشيا في غربة لاليانا .. آخ

حقاً .. انه السؤال الفلسفى الحالى .. سأله  
الإنسان ... ويسأله دائماً ولكن حنان أن يتحول هذا



عبد الوهاب عبد الحليم

كان قاتل الأغنية على نفس الخط الذي لجى به عبد الوهاب أغاني أخرى عديدة .. يأن بيده الغناء حراً يذون ايقاع .. ثم يبيع هذا اللازمه الفنانيه التي تذكر بعد كل مقطع من مقاطع الأغنية .. بنفس الكلمات ونفس الجماهيري الواسع المتوقع لهذه الأغنية فلا نسمعها في معظم المقاهي والبيوت والصالن التجارية .. كما كان نسخة ألحان عبد الوهاب .. في أغاني عبد الحليم وأم كلثوم .. عندما تظهر مذاعه في كل مكان .. وتغنى الناس في الشوارع .. أعتقد أن حب هذا .. هو .. أن اللحن لا يناسب احساس الناس الآن .. وفي هذه المرحلة .. فاللحن رصين .. وقور .. فيه من التقلبات الفنية بين طوال فتره الغناء .. وبعد .. نرجو من الله أن يطيل عمر رائد حركه التجديد الفناني المصري وأن يحفظ له الصحة -

أجياد مقامات متفرعة ما قد يدركه متخصص .. ولا يشعر به الانسان العادى ، فاللحن يمكن أن يعني في الأربعينيات أو الخمسينيات مثلا .. ويكون ناجحا أكثر .. تعيشها الآن .. وإن نسأل داليا لماذا ؟ فيكون السبب واضحا .. ومفهوما .. ولا يكون الرد : من غير لي ؟



## ضمت الأستاذ أباظة

الظاهر أن إدارة الرئيس مبارك ، قد اكتشفت - بعد ثمانى سنوات من توليه الحكم - أن سلفه الراحل كان على حق ، حين وصف الكتاب والأدباء والصحفيين بأنهم كائنات «رزلة» مارس مهنة كتابة السخام والسفارات ، وإنما عاد زوار الفجر إلى ممارسة هوايهم في اعتقال الكتاب والأدباء والصحفيين - ضمن عشرات من المهنيين وقادة الحركة العمالية - وتفتيش منازفهم ، وإلقاءهم في عرف المحجز بأقسام الشرطة مع النشطاء المبدعين والقروادين الصغار ، وتجار المخدرات الذين لا ظهر لهم ..

وهكذا ضمت حملة اعتقالات ٢٥ أغسطس الماضى ، سبعة من الكتاب والأدباء والصحفيين هم الزملاء والأصدقاء إبراهيم الحسيني (فاسق) وسلوى بكر (فاسد) وفخرى لبيب (مترجم وكاتب) ومحدث الزاهد (صحفى) ود. محمد السيد سعيد (صحفى وباحث) وابراهيم فتحى (ناقد) ومصطفى السعيد (صحفى) . وبدأ النقاش فى رؤوسهم ، عن الآراء التي يعتقدونها ، والمبادئ التي يؤمنون بها .. وما زالت التحريات تجرى لاكتشاف الذين يسيرون لهم الكتب والأفلام والأوراق التي يكتبون بها .. وعاد مرة أخرى العهد الذى كانت أوراق النيابة فيه ، تتضمن اتهامات من نوع تأليف - أو حيازة - قصة مناهضة ، أو قصيدة معاضرة ، أو القيام بنشاط معاد لوزارة الثقافة ..

وبينا تحركت نقابات العمال والصحفيين والمهندسين والمحامين والتجاريين لتتفق على جوار أعضائها من ضحايا حملة أغسطس ، وتطعن إلى قانونية الاجراءات التي تتخذ معهم ، وتتكلف لهم حق الدفاع ، وترعى شؤونهم وشون أسرهم ، فإن النقابة الوحيدة التي لم يتم بها حدث ، ولم تحاول أن تعرف ، هي اتحاد الكتاب الذي يرأسه - الآن وفي المستقبل - «الكاتب الديمقراطي الكبير» ثروت أباظة ..

وقد يكون السبب لأن المعتقلين ليسوا أعضاء بالاتحاد ، الذى تخلى لجنته القيد المسئولة عنه ، أعضاء ، طبقاً لزجاج الأستاذ أباظة ، وتنبئ أن لا ينجون بأديبه ، ومن لا نتعجبه آراؤهم ..

وقد يكون السبب لأن الأستاذ أباظة ، يعتقد أن مهمة الاتحاد هي تأييد الحكومة ، حين تعتقل الأدباء أو الكتاب ، لأن الاعتراض على ما تفعل لا يتواءم مع منصب وكيل مجلس الشورى المعين من الحكومة ..

وكأن هناك أسباباً كثيرة لضمت اتحاد الأستاذ أباظة ، فإن هناك أسباباً كثيرة لكي يتكلم الأدباء والمثقفون ، ذلك أن الصمت على مصادرة حرية كاتب ، هو تمرين على اعتقال كل الأدباء والكتاب ١



أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

# شركة أبوروز عبلي للأسرة والزاد الكيماوية

إسمى شركات قطاع الصناعات الكيماوية  
١٧ ش. فتح النيل - القاهرة - ت: ٣٩٤١٢٢٤ - ٣٩٤١١٤١

يسرا الشركة أن تعلن عن إنتاجها

- ١- حامض الفوسفوريك
- ٢- وسماد التربيل سوبر فوسفات
- أدواء مرق في جمهورية مصر العربية

وذلك تحقيقاً لمبدأ صنع في مصر وتوفيراً للنقد الأجنبي من أجل  
تحقيق التوازن في ميزان المدفوعات.

٣- الجيس الفوسفوري  
ل تعالجة الأرض القلوية وفع إنتاجية وألا رفع الضعفية والبر

٤- حامض الكبريتيك بكافحة أنواعه

والآخرين من السادة العاملين والمصروف على اهتماماتهم من هذه المنجعات  
الارتصال بالمنورات عاليه أو مصانع الشركة بأبوروز عبلي

ت: ٦٩٨٦٨٢ / ٦٩٠٨٢

أهديناه العمال